

د. صلاح رزق

الشعرُ وقضيةُ الهُويّةِ

مؤسسة
الانتشار العربي

د. صلاح رزق

الشعرُ وقضيةُ الهُويّةِ




الشعرُ وقضيةُ الهُويّة

د. صلاح رزق



النادي الأدبي في منطقة الباحة
المملكة العربية السعودية
www.adbialbaha.com



ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت ـ لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-613-5
الطبعة الأولى 2014

الفهرس

على سبيل التقديم

هذه مجموعة من الدراسات والبحوث، التي يعد الشّعر المعاصر، ومبدعه، وجمهور متلقيه همّها الأول،كتب بعضها قبل شهور قليلة، وربما ارتد الزمن ببعضها ليقترب من عشرين عاماً، أو يجاوزها بقليل.. غير أن الرابط الموضوعي الجامع بينها لا تنفصم له عروة.

جاء الكتاب في **ثلاثة أبواب**، يأخذ بعضها برقاب بعض، فلقد انصرف وكد **الباب الأول** إلى قضية الهوية، التي تتعرض لتيارات عاصفة، عقب الدعوة للعولمة، وتوظيف الآلة الجهنمية الإعلامية في خدمة أغراضها. وتضمّن هذا الباب أربعة فصول، شغل **أولها** بالشّعر المعاصر بين مشكل الهوية وتقنيات الهيمنة، التي يمارسها أصحاب الثقافة، التي يراد لها السيادة على ما سواها من ثقافات الأمم والشّعوب، بكل ما تحمل من سمات خصوصيتها، وعمق جذورها، ومن ثم تبيّن أبعاد المسؤولية الملقاة على الشاعر العربي المعاصر تجاه ثقافته، والموقف الذي يجب عليه في مواجهة تلك التوجهات، وأدواتها في بلوغ غاياتها. وأما **الفصل الثاني**، فجاء وقفةً كاشفةً عن مدى تجذّر التفاعل القوي بين القومي والقطري في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، مرتدًا إلى فترة مبكرة من فترات

الاختبارات الحادة التي تعرضت لها الأقطار العربية المختلفة، خصوصاً القضية الجامعة لوجدان العرب جميعًا. . قضية فلسطين، وكأنما هو دعوة لاستجلاء مقومات هذا التفاعل ؛ من أجل مواجهة مستحدثات العصر، وأساليب الهيمنة الجديدة. ثم جاء **الفصل الثالث** ليقدم رؤية صهيونية للشّعر العربي الحديث، عبر درس تحليلي فاحص لمنطلقات هذه الرؤية، ومناقشتها مناقشة موضوعية خالصة، تكشف عن سوء الدافع، وخلل المقدّمات، وفساد النتائج. أما **الفصل الرابع** والأخير، فعني بتقديم تجربة حيوية، وضعت خلالها الهوية الفردية على المحك، عبر استكشاف فورة المشاعر الوطنية التي تربط المهاجر المغترب بوطنه، رغم بعد الشّقة، واختلاف المناخ، وذلك باتخاذ تجربة جورج صيدح نموذجًا لرحلة الاكتشاف هذه.

أما الباب الثاني، فجاء في ثلاثة فصول، تُعنى بأجيال الشعر الجديد في مصر، منطلقةً من رغبة في إنصاف بعض الأسماء، التي نعتقد أنها لم تأخذ حقها من الإنصاف عبر الدرس والنقد والإعلام في دراسات النقد الحديث والمعاصر. قدم **أولها** وقفة تحليلية للديوان الأخير للشاعر حسن فتح الباب. ثم دراسة للبنية الموسيقية في شعر كمال نشأت، كما تكشف عنها أعماله الكاملة المنشورة في حينها. وأخيرًا دراسة لآفاق التجربة، وملامح التشكيل الفنّي في شعر عبدالمنعم عواد يوسف، وذلك أيضًا اعتمادًا على مجلد الأعمال الكاملة الذي صدر قبل سنوات. أما **الفصل الثاني**، فدرس ثلاثة من شعراء جيل الوسط، هم محمد إبراهيم أبوسنة، ووقفة

للتعرف إلى ملامح الرؤية، ومقومات البناء الفنّي في شعره. ثم وقفة نقدية مع ديوان حامد طاهر «اللحظات النادرة». وأخيرًا دراسة لديوان «زيارة أخيرة لقبو العائلة» للشاعر أحمد عنتر مصطفى. وأما **الفصل الثالث** من هذا الباب، فجاء نوعًا من العناية بإبداع الشباب، وذلك من خلال دراسة نقدية لديوان «جغرافيا الضليل» للشاعر مشهور فواز الذي رحل في فورة شبابه وعطائه.. يرحمه الله. ثم دراسة لمرايا الذات في ديوان «وحيدًا أغني» للشاعر محمد الشناوي.

وأخيرًا جاء **الباب الثالث** انطلاقة إلى آفاق عربية، تمثلت في قراءة نقدية ـ خلال **الفصل الأول** من هذا الباب ـ لفيض الشعر الذي قيل أعقاب أزمة الكويت، بعد عدوان صدّام حسين عليها. ثم قدم **الفصل الثاني** ديوان الشاعر الجماهيري العُمَاني أبو مسلم البهلاني، الذي ينتمي إلى جيل الروّاد، ويتغنّى المواطن العماني في مختلف محافله بشعره حتى الآن، مركزًا على محاور التجربة، والقيم الفنية الجمالية المميزة لهذا الديوان الكبير. أما **الفصل الثالث** والأخير من هذا الباب، فجاء وقفة نقدية تحليلية للقصيدة المتميزة، التي كتبها الشاعر السعودي محمد العيد الخطراوي ـ يرحمه الله ـ ونشرتها جريدة المدينة قبل زمن، بعنوان «الوشم على خاصرة الزمن».

وهكذا يبدو الكتاب، الذي اجتهدنا في تحقيق التكامل لمختلف أبوابه وفصوله، محاولة لإذكاء دماء الانتماء في عروق

الأجيال العربية الجديدة ؛ أملاً في أن يكون غدنا خيرًا من ماضينا وحاضرنا، وحرصًا عل استنفار قوى الوعي المنشود لهؤلاء الشباب، عبر المعرفة الجادة ؛ حتى يقوى على إدراك ما يحاك له من خطط قوى الهيمنة العالمية، والاحتشاد اللائق لمواجهتها.

الباب الأول

الشعر وقضية الهوية

الفصل الأول

الشعر العربي بين مشكل الهوية وتقنيات الهيمنة

في محاولتنا تحديد منطلقات التناول لأي شأن متعلق بأي جانب من جوانب حياتنا ـ وخصوصاً الشأن الثقافي الذي يقع الإبداع الفني عموماً، والإبداع الشّعري خصوصاً منه في القلب ـ لا بد أن يكون واضحًا في أذهاننا ـ دونما لبس ـ أن تناول هذا الشأن، معزولاً عن حركة العالم بأسره، هو تناول خاطئ، وسوف يسلم حتمًا إلى نتائج خاطئة، ويزداد الخطأ فداحةً حين نرسم خططًا مستقبلية، أو نخلص إلى قناعات فكرية ؛ استنادًا إلى تلك النتائج المغلوطة.

في ضوء هذا، وفي ضوء العنوان المتخير لهذا البحث ؛ أرجو أن يصبر علي من يتبادر إلى ذهنه أني لا أعالج صميم الموضوع، أو أدخل إلى لب معتركه، وأن يعامل ما يبدو من ذلك معاملتنا الشّاعر العربي القديم الذي ظل يطنب في الإشادة بجيش العدو، واكتمال عتاده وعدده وخبرات أبطاله، ثم إذا به في بيتين أخيرين، يذكر أن جيش الممدوح، الذي قاده بنفسه، أتى على هذا الجيش قبل أن تجاوز الشمس مشرقها إلى ضحاها.

كانت القوى الدولية ـ في البدء ـ محدودة، ثم قضت نزاعاتها بضروب من التقسيم وترسيم الحدود التي نشأت في ظلها علاقات متشابكة بين الدول بعضها ببعض، وكان من الطبيعي أن تستوجب هذه العلاقات نوعًا من تبادل المصالح والمنافع، ثم إن تفاوت التطور، ومن ثم؛ تباين القوى؛ كشف عن مراكز تحكُّم، قادتها مكانتها وقدراتها إلى طرح فكرة «التدويل» مرةً أخرى، خصوصاً على مستوى السياسة والاقتصاد؛ الأمر الذي أدى إلى عقد اتفاقات سلمية أحيانًا، ووقوع مواجهات عسكرية أحيانًا أخرى. وكان الضابط في الحالَيْن هو ما تسمح به كفّة القوي من تطور نزوعات الهيمنة على الآخر، تلك التي وصلت إلى حد الاحتلال الكامل، واستغلال الثروات ـ أو الاستعمار ـ في التسمية التي أريد لها الشيوع بحيث تسمح بالمساحة المرادة من المغالطة.

باستحضار تصور التدرج الطبيعي؛ يمكن القول إن خطط النظام العالمي الجديد التي تتصدرها «العولمة» تعد امتدادًا لفكرة التدويل المشار إليها، أو صورته العصرية، بعد إنجازات كثيرة، وتأسيس دعائم كبرى، كان أبرزها الشّركات متعدية ـ أو متعدّدة ـ الجنسيات.. تلك الشّركات التي بلغت عام خمسة وتسعين وتسعمائة وألف ـ تاريخ تأسيس منظمة التجارة العالمية ـ خمسًا وأربعين شركة، وجاوزت فروعها «ثلاثمائة» فرع، وبلغ حجم أعمال إحداها (جنرال موتورز) ما يجاوز الناتج القومي لمائة وثلاثين دولة مجتمعة.

كان من الطبيعي ـ والأمر كذلك ـ أن تمارس الاستثمارات

المالية حرية الحركة إلى أبعد حد؛ ومن ثم لا تأبه للحدود الجغرافية للدول، وتكفلت ثورة المعلومات والاتصال بتعجيز قدرات الرقابة أو التحكم. ومن الطبيعي في مثل تلك الحالة ألا يكون هناك مفر من الدخول تحت مظلة التجارة الحرة، دون مناقشة تذكر للشّروط التي صاغها أصحاب هذه الكيانات الكبرى وفق مصالحهم، ودعمًا لقوتهم، واطرادًا لآليات هيمنتهم، دون توقّف الدعاوى المنطلقة من منظومات القيم الأخلاقية، أو الأعراف التي ظلت سائدة بين البشر قروناً بعيدة.

نخلص من ذلك إلى أن المسألة في الأصل اقتصادية، ولكن مسيرة دعمها، وضمان اطراد قوتها وهيمنتها تستوجب توظيف ما هو سياسي وثقافي لمصلحتها. وفي ضوء ذلك نفهم بعض الأحداث الكبرى التي تتابعت خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وكان أبرزها:

- إنجاز شبكة الاتصال الكونية.
- انهيار جدار برلين باعتباره رمزاً للحدود الجغرافية المصطنعة كافة، رغم حدّة الفروق القائمة بين أنظمة أطرافها.
- نهاية الحرب الباردة.
- انهيار قوى النظم الشّيوعية والاشتراكية؛ ومن ثم تحول الثنائية القطبية (رأسمالية/ شيوعية) إلى قطبية أحادية، هي الليبرالية الجديدة التي تحتل الولايات المتّحدة الأميركية قمتها، وتمتلك مقومات قيادتها.

ومعنى ذلك أن النظام العالمي الجديد، الذي اتخذ «العولمة» نهجًا، وسبيل إحكام قبضة هيمنته، أخذ بقوة في شق طريقه إلى تأكيد استقراره وشموليته ؛ ومن ثم لا يتردّد في مواجهة القوى المناهضة، سواء كانت وسائله ـ عبر تلك المواجهة ـ شريفة أو غير شريفة. ومقتضى ذلك أن الخلاف القديم حول التوجه المثالي «البقاء للأصلح»، والتوجه الواقعي «البقاء للأقوى» لن يصبح بلا معنى فحسب، بل سوف يفرض الواقع حتمية التسليم ـ طوعًا أو كرهًا ـ أن الأقوى هو نفسه الأصلح.

لكن مع ذلك، يبقى من الخطأ ـ موضوعيًا وعلميًا ـ التسليم بأن العولمة قضاء لا مرد له، وحتم لا مفر منه. . أقله بالشّروط والمواصفات التي وضعها أصحابها، وأرادوا فرضها ؛ فدومًا هناك أشياء مؤثّرة. . موجودة بالفعل، أو يمكن أن تنشأ لاحقًا، تفوت الحسابات، أو التصوّرات والخطط المستقبلية. . حتى ما كان منها دقيقًا وشاملاً.

وربما كان من المفيد المبادرة هنا بالقول : إن هذا لا يعني أننا ضد العولمة، أو نرى أية مصلحة في التهوين من أمرها أو تجاهلها، ناهيك بأن نفكر في مناهضتها. . لكننا نؤمن ـ يقينًا ـ أن الغرب يحتاج إلينا كما نحتاج إليه، يحتاج إلينا :

- كموارد طبيعية.
- ومواقع استراتيجية تشكل منطلقات نفوذ مأمول.
- ويحتاج إلينا ـ بأهمّية أكبر ـ كأسواق استهلاك، لا حد لاندفاعها.

● وانطلاقًا من هذا الإيمان ؛ لا نرفض العولمة، ولا يمكن أن نتجاهل توابعها. . بل نحاول أن نندرج في سياقها بدور ما، أو بمساهمة من نوع ما، وهذا - فيما نعتقد - ممكن، لكنه يوجب علينا مراجعة الذات ؛ بغية تكوين عقل جديد، لن يتيسّر بلا تغيير حقيقي. وهذا التغيير لن يتاح قبل قراءة واعية، وفهم ناضج للتحولات الجارية على امتداد خريطة الكون، ومظان الحركة المؤثّرة في مختلف أرجاء العالم. ولا شك أن جانبًا من حصاد هذه القراءة، وذلك الوعي سوف يشمل الكثير من الآثار السّلبية للعولمة، التي يتحمّل معظمها الفقراء، وأبناء العالم الثالث.

وبغير هذه المراجعة للذات، وبغير هذا العقل الجديد، وما يقترن به من تغيير، ووعي بالتحولات، وآثارها ؛ سوف يكون اقتحام آفاق العولمة - على نحو ما يذهب محمد عابد الجابري - نوعًا من تكريس ازدواجية الهوية، أي ثنائية التقليدي والعصري، الأصيل العتيق والحداثي.

ومن المهم هنا أن نؤكد أن الثقافة العربية لا يمكن أن تحسم مشكلات التجدّد والتطور إلا من داخلها، وبإعادة بنائها. إن الحاجة إلى الدفاع عن الهوية الثقافية العربية لا تقل عن حاجتنا إلى اكتساب الأمن، وامتلاك الأدوات التي لا بد منها لدخول فاعل إلى آفاق العولمة.

تتبلور المسألة إذن في دعامتها الأساسية باعتبارها شأنًا اقتصاديًّا، لكن ثمة عوامل لا يمكن الاستغناء عنها أو التقليل من

أهمّيتها، تدخل أداة لتعزيز المسيرة أو عرقلتها . . ربما تكون ـ في جانب منها ـ شريفة أو غير شريفة، منها :

● الثقافة .

● السياسة .

●تجارة السلاح، والمخدرات. . .

● استقطاب الكفاءات، أو تصفية المتأبي منها على الاستقطاب.

● التجسس والعمالة بدرجاتها المتفاوتة.

● الرشوة التي تتنوع، ولا يسلم منها ـ في بعض الأحيان ـ كبار الشّخصيات في المواقع البالغة الحساسية، أو حتى بعض الحكام.

ربما نحتاج إلى تحرير بعض المصطلحات التي يقع في مقدمتها مصطلحات العولمة ـ الثقافة ـ الإبداع. . .، لكن القارئ يعلم اتساع القول فيها، وأنا أثق بخلفيته المعرفية ؛ ومن ثم قدرته على استدعائها، أو علو همّته في مراجعتها، واختيار الأنسب منها. وربما كان الرجوع إلى تعريف اليونسكو للثقافة ـ بصفة خاصة ـ الوارد في أعمال مؤتمر «نيو مكسيكو» عام 1982م من أهم ما يمكن استدعاؤه في هذا السياق.

انطلاقًا من خطورة الدور الذي أُسند إلى الثقافة في إنجاز غايات العولمة التي تنشد أقصى درجات الهيمنة ؛ موظفة التطبيقات الناجعة لنظريات الخطاب، وفي مقدّمتها تشكيل الذوات، وإعادة

تشكيل الذوات. . . ، وانطلاقًا من كون الثقافة هي مكون الهوية (فردية جزئية، أو جمعية كلية) ؛ يهمنا التنبه إلى :

ـ أن الحد الأدنى للهوية الفردية يتمثل في البصمة الفردية، أو السمة الفارقة، أو نواة الهُوِية، ثم يكتمل تشكيل الهوية، من حول هذه النواة، عبر سلسلة من المحدّدات أو مساحات الانتقاء المردودة إلى حقول متضافرة (الاجتماعي ـ اللغوي ـ العقدي ـ المهني ـ العرقي ـ الجنسي).

ـ أما الحد الأدنى لتحقق الهوية الكلية وجوديًا، فيرتهن بأمرين :

1 ـ وجود جماعة متجانسة، تؤمن بما تظنه عن نفسها، وبحقيقتها التاريخية، وانتمائها إليها، ولها رموزها الخاصة، وأعرافها الدالة.

2 ـ المكان الجغرافي الذي يحتضن هذه الجماعة، ويربطها بروابط اجتماعية وثقافية، تشكل السّياق المعرفي الذي يحقّق وجودها، ويغذّي مقومات بقائها وتطورها.

وتتشكل آليات الثقافة الوطنية ـ بالدرجة الأولى ـ من :

1 ـ المؤسسة الاجتماعية (الأسرة، العشيرة، القبيلة، الأمة)، التي تقدم شبكة القيم والعقائد، ومنظومة الأخلاق، وتقوي الشعور بالأنا الجمعي والانتماء.

2 ـ المؤسسة التعليمية (المدرسة ـ الجامعة)، وتتولى الإعداد، والتوجيه النفسي والعقلي والعلمي، عبر برامج متعدّدة،

تسعى إلى تنمية ملكات التحصيل والإدراك والتفكير، وإكساب المهارات، والقدرات المختلفة.

لكنها ـ الثقافة الوطنية ـ تبقى دومًا في حال من الحيوية التي تجعلها مهيأة للتفاعل والتطور.

الآلية الحتمية لتطور الهوية (فردية وكلية):

1 ـ أهلية التلقي والتفاعل (النشاط العلائقي مع هويات أخرى).

2 ـ نقد الذات، وجسارة إعادة الإنتاج في ضوء فاعلية النفي والانتقاء، والوعي بدينامية المتغيرات الحياتية المتعلقة بالذات والآخر وحركة الكون.

ضوابط التطوير

1 ـ منطلقات ذاتية وثوابت (العرق، الجنس، منظومات القيم).

2 ـ ممارسة حرية الانتقاء، ورفض الاستعلاء والهيمنة.

3 ـ انتفاء الانطلاق من حالة مرضية (الإحساس بالدونية).

4 ـ اتضاح التمييز بين كل من المثاقفة (تبادل التواصل والتفاعل بين ثقافتين أو أكثر)، والهيمنة (فرض التبعية على الآخر، ومحاولة الحد من مقوّماته الثقافية والاستخفاف بها، وعدم احترام هويته، أو الاعتراف بخصوصيته).

والنتيجة:

1 ـ اطراد فعل التطور باطراد حركة الزمن، وقابلية التلقي والبث.

2 ـ ديناميكية الهوية وحيويتها، شأنها في ذلك شأن المتواليات المتتابعة للدوائر المرئية على صفحة ماء ألقي فيه بحجر.

3 ـ تحضر العلاقات الداخلية والخارجية.

4 ـ ثراء التعدّد والتنوع، ونفي النمطية والجمود، ومركزية الهيمنة.

5 ـ إمكان قياس معدلات الطاقة والثراء في ضوء كثرة الدوائر المتتابعة حول النواة، أو بمقدار بعد آخر دائرة من دوائر التلقي والتفاعل عن دائرة المركز (السمة الفارقة، أو البصمة الفردية).

ونستطيع أن نوسع دوائر التعدّد والتنوع ؛ حتى تشمل الكون على اتساعه، وصخب تياراته.

تقع الثقافة إذن بين عنصرين فاعلين :

- خاص (المجال الاجتماعي).
- عام (التجربة الإنسانية المشتركة).

وعلى حين يبدو العنصر الأول بالغ التميز ؛ حيث يرتد إلى بيئة متميزة لجماعة مستقلة.. فإن العنصر الثاني يبدو بالغ العموم ؛ حيث يرتد إلى فعل إنساني كوني، يتجاوز الفردي إلى المشترك.

وتتكفل علاقات الحوار والتبادل بإنتاج فعل التثاقف الذي ينمّي المشترك الإنساني بين المجتمعات المتعدّدة.. في حين يتكفل الانغلاق، وتدابيره المختلفة بتعظيم الهوية، وتأكيد

الخصوصية على نحو بالغ الإفراط في المبالغة (اليهود، الغجر، المؤسسات الكهنوتية).

الخلاصة :

1 - التسليم بأن للثقافة طبيعة ديناميكية كونية.

2 - لا يمكن أن تتحول الكونية، التي تحفل بمقومات الخصوصية، والفروق المميزة للجماعات المختلفة.. إلى تطابق، ينتفي في إطاره وجود ثقافة معينة لمصلحة ثقافة أخرى.

3 - الآلية الطبيعية لتفعيل الكونية الثقافية، وتعظيم المشترك الإنساني، هي التثاقف الطبيعي.. لا الهيمنة والقسر، وتحقير بنية ثقافية أمام سطوة بنية ثقافية أخرى.

4 - لا بد من التفريق بين كونية العلم والمعرفة، وكونية الثقافة. ذلك التفريق الذي لخّصه إليوت في كون العلم يُبنى.. أما الثقافة فإنها تنمو.

5 - الإدراك الناضج للخصوصية الثقافية لا يمكن أن يرضى بالوطنية الضيقة، ويسلم بالانزواء والانغلاق المرضي على الذات، ولا يقبل عزل مقوّماته الوطنية عن حركية التثاقف البناء؟

6 - الوعي بأن فعل الدفاع عن الخصوصية يزداد ضراوةً كلما تعرّضت هذه الخصوصية لمحاولات خارجية مقصودة؛ من أجل هزّها أو تحقيرها، والاستخفاف بقيمها وأعرافها.

ويمكن القول: إن كل ثقافة تشكلت بالطريقة السابقة تدخل في إطار ما يسمّى الثقافة الخاصة (ثقافة جماعة أو شعب أو أمة)، أو الثقافة الوطنية. وفي ظل رؤية النظام العالمي الجديد سميت تلك الثقافات باسم الثقافات الصغرى، ومعنى ذلك أنها تشكل ـ مجتمعةً ـ طرفًا في مواجهة ثقافة أخرى، تسمّى الثقافة الكبرى، أو المركزية.

وترجع فكرة الثنائية الثقافية هذه إلى ما أسفرت عنه البحوث النظرية لرواد الدراسات الثقافية في منتصف القرن العشرين من تبلور مفهوم كل من الثقافة العليا والثقافة الشّعبية؛ ومن ثمّ تحديد الفروق بين هذه وتلك. ومن الجدير بالاعتبار أن استخلاص هذه الثنائية جاء ثمرة نوع من الرصد الموضوعي، وتحليل معطيات ميدانية، تنتمي إلى مجتمعات متقدمة حضاريًا ومعرفيًا، ومعنى ذلك أن هناك مجتمعات أخرى، يقتصر ما لديها من أبنية ثقافية على الثقافة الشّعبية، وينتفي عنها وجود الثقافة العليا، بمفهوم الثقافة الرفيعة التي تتضمّن الآداب الراقية والفنون التشكيلية والموسيقى. . في مقابل الاحتفالات والطقوس الدينية والشّعبية البدائية. أو بمفهوم آداب الطبقات الراقية، وأنماط السلوك السائد بين أبنائها، في مقابل الآداب الشّعبية. وفنون الطبقات العاملة، والشعوب البدائية، أو المتخلفة حضاريًا ومدنيًا.

ولعل الأمر يبدو أكثر اتضاحًا حين نراجع محاولة ريموند ويليامز تقديم دلالات محدّدة لمصطلح «شعبي» تلك الدلالات التي حصرها في أربع:

أولاها : المرغوب فيه أو المحبوب من قبل الأغلبية العامة.

والثانية : الطرف المقابل للعالي الراقي في الثنائية المشار إليها سلفاً.

والثالثة : يعني الشّعبي فيها الثقافة التي يصنعها الناس لأنفسهم.

أما الرابعة : التي تبدو شديدة الارتباط بسابقتها، فتتمثل في أن الشّعبي يعني الوسائط الغالبة، التي تشيع بين الناس بفعل الاهتمامات التجارية (عن : أنتوني ايثوب في Literary into culture studies p. 76).

ليس استباقًا للنتائج بقدر ما هو تأسيس لمقدّماتها المقنعة.. أن نتوقف عند النظر في هذه الدلالات ـ أمام عدة أمور :

منها : الوعي بأن الشعبي هو الرائج المحبوب عند العامة على نحو يفسّر إحدى آليات التوجه الثقافي الملحوظة بقوة الآن، ماثلة في الاجتهاد المنظم في إنجاز نوع من الاقتياد النفسي للذوق الشعبي صوب ما يراد تقديمه إليه عن طريق الإغراء المُلح به، والتأكيد على أن امتلاكه أو استهلاكه يعد شارة تميز طبقي واجتماعي.

ومنها : توصيف الشّعبي بأنه الثقافة التي يصنعها الناس لأنفسهم.. الأمر الذي يقضي بأن الثقافة المقابلة ـ أي الراقية العالية ـ هي ما يصنعها لهم الآخرون. ومن الطبيعي أن يكون هؤلاء الآخرون الأرقى، والأكثر تحضراً.

ومنها ثالثاً: ربط هذا التوصيف بالتعريف الأخير الذي يتعلق بالوسائط الغالبة التي تشيع بين الناس بفعل الاهتمامات التجارية. وهذا ما يُدخلنا عمق دائرة الربط بين ما هو تجاري اقتصادي استهلاكي، وما هو ثقافي في خطة الدراسات المستقبلية المؤرّقة بموقعية الثقافات المتعدّدة الماثلة واقعًا، والثقافة المتفردة المنشودة.

عند هذا الحد يمكن القول إن الانطلاق من القسمة السابقة، وما قادت إليه من مفاهيم ورؤى كان الأساس الجوهري لتوجهات مرحلة ما بعد الاستعمار، واستثمار منجزات الحداثة وما بعدها في تشييد بنية ثقافية جديدة، يمكن توظيفها على نحو إيجابي، لا تنفصم فيه العلاقات الرابطة بين ما هو تجاري استهلاكي، أو سياسي عسكري، عمّا هو ثقافي أو فكري عام.

لقد جاءت النتيجة الأولى، التي ترتبت على هذا، ماثلة في اتضاح التمييز بين ثقافة راقية، عرفت بالثقافة الكبرى، يراد لها أن تكون الثقافة الكونية، أو الثقافة الواحدة، صاحبة الحق الموضوعي في السيادة؛ لأسباب تتعلق بتميزها، وتحضّر أهلها، ورقي المنظومة الاجتماعية التي تقترن بها.. هذا في مقابل الطرف الآخر، المتمثل في الثقافات الصغرى، التي يجب التخلص منها، أو ـ إذا كان لا بد من تخفيف التعبير ـ تذويب مقوّماتها، واحتواؤها داخل بوتقة الثقافة الكبرى، ولا خلاف ـ من ناحية المبدأ المغلوط ـ أن كل جهد يُبذل؛ وصولاً إلى هذه الغاية، إنما يقدم لخير هذه الثقافات وأصحابها.. لا لخير أصحاب الثقافة الكبرى، التي

تتحمل ـ بدوافع إنسانية!!! ـ أعباء رفعة أصحاب هذه الثقافات، أو مسؤولية تحضرهم، والنهوض بهم من صور التخلف التي تسم حياتهم.

قد تكون الهيمنة المنشودة تحقّقت للقوة الواحدة الآن، لكن ضمان استمرار هذه الهيمنة يشكل همًّا مؤرّقًا لمعاهد البحث والدراسات المتخصصة، التي انتهت إلى أن السبيل الناجع لتحقيق هذه الغاية هو الثقافة الموصولة بالتعليم والإعلام. وهنا يثور أمران شديدا الأهمّية، ونحن في سياق الحديث عن الشّعر العربي المعاصر، أولهما يجسّده السؤال: أين يرى الشاعر العربي الفرد نفسه من هذه المكونات الثلاثة (الثقافة ـ التعليم ـ الإعلام)، وكذلك ـ بالضّرورة والتراتب ـ الشأن فيما يتعلق بجماع الشعراء المعاصرين، وموقعهم الفاعل في الواقع الراهن.

وأما الأمر الثاني فحتمية وعينا بالفرق بين الثقافة والتكنولوجيا؛ فالثقافة تقف على أرضية القيم، التي أفرزتها مسيرة الإنسان، وعلاقاته على أرض الواقع، عبر رحلة الزمن والتاريخ. أما التكنولوجيا فتنطلق من دافعية التطوير اعتمادًا على اطراد مدّ الاستهلاك وتطوره كمًّا وكيفًا، أو اكتسابه أرضًا جديدة، وإجراءات جديدة كاسحة لكل قلاع التحصن التي يدافع عنها أهل الثقافة.

وبين حركة الثقافة والإنجاز التكنولوجي تقع دينامية الحدث الراهن، ونصيب كل أمة من القوة والضعف.

ولقد استطاعت أميركا أن تحقّق إنجازاً فائقاً في مجال استثمار

التطور التكنولوجي، وتوظيفه لخدمة آفاق الإنتاج الداعم للقوة، الضامن لاستمرارية الإمساك بمقاليد الهيمنة.

وإذا كانت نعرات العرق أو العقيدة أو القومية... أو غيرها تقف في وجه هذا التوجه، فلا بد من تجاوزها. يقول آل غور، نائب الرئيس الأميركي سابقاً: «**دعونا نتجاوز الأيديولوجيا لنتحرك معاً صوب هدف مشترك لبناء بنية أساسية معلوماتية لمصلحة جميع الدول من أجل خدمة اقتصادنا الحر، ولتحسين خدمات الصحة والتعليم، وحماية البيئة والديموقراطية**».

ومن أجل بلوغ الغاية الأولى تم تطويع الشّركات المتعدية الجنسية، أما الغاية الثانية، فلأجلها تم تطويع المنظمات الدولية، وعلى رأسها الأمم المتّحدة ومؤسساتها. ولعلنا نذكر قصة انسحاب الأمم المتّحدة من منظمة اليونسكو، حين فكرت المنظمة في إقامة نظام عالمي للمعلومات، توزع فيه المواد والمنافع بصورة أقرب إلى التوازن والعدل، فرأت أميركا أن هذا يدعم التنوع الثقافي الذي لا يتماشى مع توجهها نحو فرض النموذج الأميركي. كان ذلك عام 1984 حين كانت دول المنظمة تملك قدراً من القوة، يعينها على اتخاذ قراراتها بآليات قانونية. لكن الأمور تغيرت بعد أن تكشّف وجه أميركي جديد عقب 11 أيلول/ سبتمبر، وعلت صيحة «**من ليس معنا فهو ضدنا**». وكذلك رجعت أميركا إلى المنظمة سنة 2003 لتمارس إملاء شروطها، وتفعيل توجهاتها.

على طريق التجاوز (موقف الثقافة الكونية الكبرى):

ومن أجل تحقيق التجاوز الذي تنشده أميركا، وتحدّد عبارة آل

غور السابقة السبيل إليه ؛ كان لابد من موقف صارم مع مثل تلك الثقافات الصغرى. **ولقد تمثل هذا الموقف في :**

● الضرب المتتابع للمؤسسة الأولى (الأسرة) : (مؤتمر السكان ـ خلخلة نظام الزواج وبناء الأسرة ـ إثارة مشكلات النوع «المرأة والرجل» ـ تشجيع وحماية صور الشّذوذ ـ بث العنف الترفيهي ـ التوظيف الموجه إلى الإعلام وشبكات الاتصال).

ضرب المؤسسة الثانية (التعليم) : (نفي الثقافة المكتوبة ـ إهدار التاريخ واللغة ـ طرح برامج جديدة ـ احتكار التقنية ـ افتعال هزّات معرفية كبرى : مقولة نهاية التاريخ ـ صراع الحضارات. . .).

إن التوجه الثقافي للنظام العالمي الجديد ـ والعولمة منه في موضع القلب ـ يتمثل في الاتجاه نحو صوغ ثقافة عالمية، تنشد إعادة تشكيل سلوك الأفراد والجماعات والدول ؛ وصولاً إلى نوع من تنميط الأذواق والحاجات الاستهلاكية، والقيم والمفاهيم، وما يترتب عليها من أشكال السّلوك.

أما أداة الوصول إلى ذلك فدعامتاها الأساسيتان :

1 ـ **الإعلام** : عبر وسائط الاتصال السّمعي والبصري، والشبكات المعلوماتية التي تحكمها إمبراطوريات إعلامية، تخضع لشركات عالمية متعدّية الجنسيات، ولا تشغلها هويات الأمم، أو قيمها المعرفية والأخلاقية والجمالية.

2 ـ **التعليم** : مادته، أو محتواه وبرامجه، آلياته ومخرجاته، الغايات التي تعلق عليه.

وحين جندت آلتها التكنولوجية المتقدمة لدعم المسارين ؛ تبلورت إجراءاتها في مسارين أو نهجين :

1 ـ الاعتماد على ثقافة الصورة.

2 ـ تهميش. . ثم نفي الثقافة المكتوبة.

وتمثل حصاد النهج الأول في :

1 ـ إثراء ثقافة الجسد.

2 ـ إذكاء روح التقليد للنموذج المقدم عبر الصورة (الأميركي دائماً).

3 ـ الانتصار للغرائزي على الإنساني (ترويج قصص العلاقات الجنسية للكبار : الرئيس الأميركي الأسبق ـ رئيس فرنسا السابق ـ رئيس وزراء إيطاليا السابق).

4 ـ إعلاء المادي، وتهميش الأخلاقي.

5 ـ دعم وسائل إدراك الصورة بصرف النظر عن اللغة والجنس والجغرافيا ؛ ومن ثم تكوين المتلقّي المشترك.

6 ـ إطلاق سبل التواصل بين عموم المتلقين المشتركين عبر شبكة الاتصال، ثم اتخاذهم أداةً لإشاعة النّموذج المقدم، والممثل للثقافة الكبرى.

7 ـ تفعيل طاقات التكنولوجيا ؛ لدعم سبل الجذب والإغراء.

8 ـ إعادة تشكيل وعي العالم بكيفية جديدة ؛ ومن ثم وضع منظومة جديدة للقيم والرموز الثقافية (نجوم الغناء ـ

الموضة ـ الكرة ـ التمرد الذي يصل إلى حد الشذوذ. . .)، وتشكيل الذوق والوجدان على النحو الذي يجعله داخل إطار السّيطرة من جهة، ويغذّي نهمه لاستهلاك المنتج الذي يدعم بنيته الجديدة من جهة أخرى.

أمّا حصاد النهج الثاني فتمثل في :

1 ـ محو الذاكرة، ومن ثمّ القطيعة مع التراث التي روجها أعلام المستغربين، وخصوصًا في مجال الثقافة والأدب عموماً، والشعر بصفة خاصة.

2 ـ إهدار التاريخ، وبالتالي طمس الحضارات القديمة لمصلحة الحضارة التي تنشد الهيمنة المطلقة قبل أن يبلغ عمرها مائتي عام.

3 ـ تبديد مقومات الانتماء.

4 ـ إهدار قيمة اللغة ؛ ومن ثمّ نفي الحاجة إليها.

5 ـ وأد فرص التفكير والتمحيص والفحص النقدي ؛ بأثر من تلاحق الصور.

6 ـ تحول الوعي إلى مجال مستباح لكل ما يراد به من ضروب الاختراق والسيطرة.

7 ـ ضمور الاجتماعي والقومي(المنتمي إلى الثقافات الصغرى) مقابل تعملق الكوني الجديد (المنتمي إلى الثقافة الكبرى).

8 ـ تمهيد الأرضية المنطقية لإعلان نهاية التاريخ.

9 ـ الركون إلى عامل الزمن في قهر جيل الكبار، وتركيز الخطاب الموجه وإجراءاته على الشباب.

10 ـ الاطمئنان إلى فاعلية المسيرة مع الشباب والأطفال؛ وصولاً إلى انتزاع هذه الأجيال من إطارها الاجتماعي، وانتمائها الثقافي، وواقعها اليومي، ولا يخفى أن تجليات ذلك غدت واضحةً من الآن (إغلاق الحجرة الخاصة ـ طعام منفرد مختلف، يتم تناوله عادة أمام التلفاز أو شبكات التواصل المختلفة ـ هيئة مغايرة في الزي والشّعر ـ ذوق متمرد ـ توجهات استهلاكية حادثة، يغلب عليها مجرد تقليد الآخرين).

عند هذا الحد لابد أن نتساءل : أين نحن جميعًا ـ بصفة عامة ـ، والشاعر المعاصر ـ بصفة خاصة ـ من ذلك كله؟ ما موقفنا إن كان ثمة موقف محدّد أو واضح لنا؟

على المستوى العام. . ثمة ثلاثة مواقف يمكن رصدها. . .

وعلى **المستوى الخاص**. . لابد أن نتبين ـ بجلاء ـ أبعاد المسؤولية الواقعة على عاتقنا، في ضوء المهمة التعليمية والثقافية المنوطة بنا، والدور المرتهن بالمؤسسات التي ننتمي إليها، والآمال التي نعلقها بالثقافة والإبداع والتربية والتعليم.

فيما يتعلق بالمستوى الأول. . نستبين أفرقاء ثلاثة :

1 ـ فريق **المنبهرين** بثقافة العولمة وتوجهاتها، الجادين في الانضواء تحت مظلتها.

2 ـ فريق **الرافضين** الذين يؤمنون بالاكتفاء الذاتي، ولا يرون خلف ظاهر الثقافة الوافدة إلا شرًّا مستطيراً.

3 ـ فريق الرؤية الموضوعية الفاحصة، وله مراجعات دقيقة لكل من الثقافة المحلية، والثقافة الكونية الكاسحة، ولديه تصور ناضج لتفعيل الأولى، والتفاعل مع الثانية.

يحكم موقف المنبهرين عدة أمور أبرزها:

- الوقوع تحت إغراء القوة والتفوق، والخلط بين ما هو تكنولوجي وما هو ثقافي.
- تعطل حاسة النقد بأثر الانبهار.
- جاذبية آليات التكنولوجيا ومنجزاتها.
- الضيق بالكثير من صور العجز والقصور التي تواجهها الثقافة الوطنية.
- النظر إلى كل معطيات الثقافة الغربية بدهشة وإعجاب.
- اندفاع الأجيال الشابة.
- التسليم بقوة الثقافة الكبرى.
- الاقتناع بفكرة كونية المعرفة، والانطلاق منها.
- مقولات العقل، والقياس المنطقي.
- واقعية المفاهيم التي تنهض عليها فكرة الحداثة (مجاراة حركة المعرفة، العمل والإنتاج).
- الاجتهاد في التبشير بها، واتخاذها نظاماً فكرياً، وطريقاً ومنهجاً في التفكير والمقاربة.
- غالباً ما يمارس المنبهر دور الرسول الثقافي التقدمي في مجتمع يدرك معاناته من مشاكل عديدة.

- انحصار التراث الفكري، أو العطاء الذي قدمه أصحاب هذا الاتجاه (الانبهار) في النقل والترجمة، ومنح التوكيل بالتغيير، وإطلاق يد الخبير الأجنبي في التصرّف عبر مراحل هذا التغيير.

في النقد والمراجعة

- يجسّد موقف الانبهار نوعاً من الاستسلام السهل، والتسليم بكون ثقافة الغرب هي الباب الأوحد للانتماء إلى العالم الحديث المتقدم، ودخول دائرته.
- يبدو محكومًا بالانطلاق من حالة انفعالية (رفض وقبول ـ ضيق وحماسة).
- ينحصر دوره في نقل رسالة الغربي، لا محاولة إنتاجها.
- يغلب عليه التفريط في حق المساءلة، وتعطيل البصر النقدي.
- يتجاهل التشخيص الدقيق للواقع الخاص، وتحديد الحاجات الاجتماعية والفكرية اللازمة لهذا الواقع وأجياله الصاعدة.
- قد نسلّم ـ مع المنبهرين ـ بتفوق الآخر وجاذبيته، لكن لا موجب للانصهار فيه على نحو تُمحى معه هويتنا الخاصة، أو تفويضه لينوب عنا في إعادة تجديد هويتنا.
- نسلّم بأن مقوّمات خصوصيتنا الثقافية فيها ما هو إيجابي وما هو سلبي ؛ ومن ثم نسلّم بحتمية المراجعة المتجددة.
- ليست خصوصيتنا الثقافية استاتيكية ثابتة، وإنما ديناميكية،

والدليل على ذلك ناتج مقارنة ملامح خصوصيتنا على رأس المائة الفائتة (سنة 2000) وما كانت عليه الحال (سنة 1900 1800) ؛ ويترتب على ذلك إعادة النظر في مفهوم «ثوابت الثقافة ومتغيراتها»، ثم تشكيل عقل جديد قادر على رسم خطة جديدة، والانطلاق في تنفيذها.

- نسلّم بأن التداخل الثقافي واقع صحي، يشهد به التاريخ. لكن فرقاً كبيراً بينه وبين الهيمنة، وفرض نموذج بعينه عبر آليات التقنية الإعلامية والتكنولوجية.

ويحكم موقف الرافضين أمور أبرزها :

- الاحتفاء بالموروث إلى حد يبلغ أحياناً درجة الجمود والتحجّر.
- عدم تقدير المتغيرات الحيوية تقديرًا دقيقاً؛ ومن ثم إغفال الاستجابة لمقتضياتها.
- تكريس نظرية المؤامرة، وإساءة الظن بالآخر مطلقًا.
- افتقاد الثقة الكافية بالنفس وقدرتها على إعمال النظر الموضوعي، والفحص النقدي.

في مواجهة الرافضين

- لا خوف على الخصوصية الثقافية.. والدليل على ذلك حالة اليابان التي هُزمت عسكريًا، وجرى فيها تحولات كبرى، وما زالت تحتفظ بخصوصيتها الثقافية ؛ حيث تم تشخيص الأمر باعتباره نوعاً من المواجهة بين الديموقراطية (حكم الشعب)

والأتوقراطية (حكم الفرد المستبد)، فالذي حدث هو فقط تحول من الحكم المستبد إلى حكم ديمقراطي، ثم انطلقت اليابان لتمارس الانخراط في مسيرة التقدم العالمية حسب أصول اللعبة.

- لا نغفل عن أن فرنسا دخلت دائرة العولمة بشروطها ؛ فأصرت على أن تحتفظ بخصوصيتها الثقافية، وتأبت على الخضوع للهيمنة الأميركية.

- الخصوصية الثقافية لا يمكن محوها لمجرد التوسع في التعامل مع الآخر، أو التهيؤ الإيجابي للتلقي عن الآخر.

- مقتضى الانعزال أن يسلّم في النهاية إلى ضعف النوع وضموره ؛ ومن ثم تتعرض خصوصيته للضياع أو التحلل.

- لا يمكن أن تحيا ثقافة ما حياة سوية أو صحية وهي منكفئة على ذاتها، غير منفعلة بسواها من الثقافات الفاعلة فيها.

أما الفريق الثالث فينطلق من موقف موضوعي يتمثل في :

- النضال من أجل التأهل للمساهمة بفعل إيجابي والتنافس في عمليات العولمة (التنمية، الحرية، الديمقراطية، حقوق الإنسان، تفعيل القانون).

- حتمية الدخول إلى معترك المسيرة الإنسانية. ولكن لابد من دراسة قواعد لعبة التقدّم والتنافس، والاحتشاد بآلياتها، والتخلص من المعوقات التي تعرقل مسيرتها، وأبرز هذه

الآليات إطلاق الطاقات المعطلة، وحسن استثمار الموارد الطبيعية.

- إعادة تربية الإنسان على النحو الذي يوفّر له عقلاً جديداً؛ يجعله مؤهلاً لحوار إيجابي مع الآخر.
- ممارسة النقد الذاتي.
- الاستيعاب النقدي العميق لثقافة الآخرين؛ استمداداً من مصادرها الأصلية (رسم خرائط معرفية دقيقة عن الآخر).
- التخلص من الشّعور بالدُّونية، ومركب النقص، وعقد الذنب، وذهنية الاعتذار، واتخاذ موقف الدفاع المستمر عن الذات.

اعتماد المنهج العلمي في الحوار، والتزام الموضوعية سبيلاً لمعرفة الآخر.

- التزام أطراف الحوار بضوابط صارمة أهمّها:

1 - احترام التعدّدية الثقافية لجميع الشعوب والجماعات؛ انطلاقاً من التسليم بحقيقة تمايز البشر، والتسليم بكون التنوع الإنساني مصدر إثراء للثقافة الإنسانية.

2 - تجنّب الأفكار المسبقة، وقبول خصوصيات الآخر.

3 - الاحتكام إلى العقلانية مبدأً في الحوار، وتغليب الأسلوب العلمي على الأسلوب العاطفي الانفعالي.

4 - الإدراك السليم لظروف الحوار، وشروطه الموضوعية.

5 - تحرّي الوجوه الإيجابية في الثقافات وإبرازها، وتنمية روح

المتابعة الذاتية ؛ لتلافي السلبيات المتوارثة التي يعد تضخيم الذات، وازدراء الآخر من أبرزها.

6 ـ الحرص على رصانة الحوار، ومجافاة التشنج والتعصب.

7 ـ إعادة النظر في مفاهيم التقدم والتخلف، وعدم ربطها بدين معين أو بثقافة محدّدة.

8 ـ رفض وجود معايير ثابتة لمفاهيم التقدم والتخلف الثقافي والحضاري التي يفرضها طرف على طرف.

ويبدو أن أصحاب هذا الفريق كانوا واعين ـ وهم يحدّدون ملامح موقفهم السالف ـ بعلل الثقافة المحلية وأدوائها التي يتخذها المنبهرون مبرّراً لرفضها، والارتماء في أحضان الثقافة الكونية، ومن ثم راحوا يشخّصونها في عدة أمور :

- النظر إلى الماضي البعيد باعتباره المثل الأعلى.
- الرضوخ لسلطة النص، والقواعد الراسخة المعتمدة (اللغوية ـ الفقهية ـ الاجتماعية. . . الخ).
- موروث ديني يركن إلى قراءات وتفسيرات ثابتة جامدة، ويفزع من دعوات التجديد ؛ ومن ثمَّ ينطلق منه خطاب سطحي.
- هيمنة النّموذج الغالب. . الذكوري.
- غياب الروح العلمية (تأويل الحاضر بالغائب، والظاهر بالباطن).
- الهيمنة الراسخة للمؤسسات الدينية والاجتماعية التقليدية (المدرسة، الجامع، الكنيسة).

- ثنائية التيارين (المحافظ القويّ ـ التنويري الباهت المتهم).
- تبنّي أساليب تعليمية ذات وسائل تقليدية، تعتمد على التلقين والحفظ والاستدعاء.
- مؤسسات تعليمية لا تتيح حرية الحوار، أو التعلم الاستكشافي، أو حرية النقد والتفكير الابتكاري.
- يعتمد المنتج الإعلامي على مؤسسات متراخية، وأجهزة محدودة الأفق، يؤطرها ما هو راسخ، وتقع في تناقضات ظاهرة ومستفزة.
- تكريس قيم القسر والإخضاع، بدءًا بالأسرة حتى النظام السياسي العام.
- تكريس قيم التمييز الاجتماعي (اسم العائلة ـ قوة القبيلة ـ حجم الثروة ـ الانتماء الحضري أو الريفي ـ الذكورة والأنوثة ـ السلامة والإعاقة).
- انحسار الأفكار المستنيرة داخل:
  - الذهن الفردي، أو المجموعة المحدودة.
  - الكتاب المحدود الانتشار.
  - النشرة المبتسرة.
  - الندوة الخالية تقريباً من الجمهور.
  - الحلقة النقاشية المعزولة، أو المغرقة في التخصص، أو النخبوية.

- شيوع صور الازدواجية عبر :

- إعلان مسؤولية الحكومة عن الشعب نظريًّا، وممارسة قهره عمليًّا.
- الفساد الإدراي، مع الإلحاح في المطالبة بالانتماء.
- الدعوة إلى حرية الرأي والتفكير، مقترنًا بتصاعد عدد المعتقلين السياسيين وسجن الصحفيين.
- السماح بإنشاء مؤسسات حقوق الإنسان،مع تعمد تعويقها، والاستخفاف بمقولاتها.
- الدعوة إلى العلم والمعرفة، مع ضآلة ميزانيات البحث العلمي،وإفقار العلماء.
- المظهر الديني، مع مجافاة السلوك الفعلي لهذا المظهر.
- التباهي بالسلطة التشريعية، مع سلب استقلالها.

مرةً أخرى أعود ـ وأنا أتهيأ لبلورة مشكل الشّعر العربي المعاصر ـ إلى نوع من إعادة صوغ السؤال الذي سبق طرحه :

أين نحن جميعًا، وشاعرنا المعاصر بصفةٍ خاصة، من هذا كله، وما الذي يوجبه علينا وعليه وعينا بما سبق؟

إن الغاية المنشودة ـ فيما أعتقد ـ أن يكون المرء ـ فيما يصدر عنه عموماً، وما يبدعه المبدع خصوصاً ـ هو هو، أن أكون أنا أنا، وأنت أنت. وحين يتم ذلك بصدق، مدعومًا بمقوّماته العقلية والثقافية، ورؤاه الفكرية ؛ تتبلور الهوية، ويصلب عود الثقافة،

وتقوى آلياتها على التفاعل البناء، وتنتفي عنها، وعن أبنائها وحماتها كل صور الإحساس بالدونية، أو ضعة المنزلة.

وهنا اسمحوا لي أن أقول إن مراجعة الراهن من أمر الشّعر في سياق منظومة الإبداع الأدبي، والدراسات التي تنشأ حول هذا الإبداع لا تبرر عزله عن هذا السّياق، لذا سوف يشمل حديثي ـ الذي أحرص على أن يكون بالغ الإيجاز ـ السياق بأكمله ؛ ذلك لأن أثر المتغيرات السّابقة عليها جميعًا واحد مشترك، وربما بنسب واحدة، أو متقاربة.

أولاً ـ في التنظير الأدبي

يمكننا رد بداية النهضة الشّعرية الحديثة، والدراسات النقدية إلى الربع الأول من القرن العشرين، ويمثل هذه النهضة ـ في جانبها الإبداعي ـ أحمد شوقي وخليل مطران، في حين يمثلها ـ في جانبها المنهجي النقدي ـ طه حسين. ومنذ تلك اللحظة ؛ تم رد الرؤية التجديدية، وانطلاقة النهضة إلى الثقافة الأجنبية التي أتيحت لهذين الرائدين. والملاحظة التي لا تخفى على المحلل المتأمل تتمثل في أن تيار تكريس استعلاء النظرية الأدبية الغربية، دون سواها، بدأ يشق طريقه بقوة، متغلغلاً في عقل المثقف العربي الذي يمثله كل من الشاعر والناقد العربي الحديث والمعاصر منذ تلك الفترة. ومن يومها ونحن ننطلق من مصطلحات هذه النظرية، ونصنف مبدعينا في ضوئها، ونمارس دراساتنا لإبداعاتهم انطلاقًا من مقولاتها وإجراءاتها ؛ الأمر الذي حولها إلى معيار يجب

الالتزام به؛ ومن ثم يسم الفاحص المراجع لمقولات هذه النظرية وإجراءاتها بالتخلف والجهل والقصور، أما الرفض فغير وارد، وإن حدث شيء منه أدخل صاحبه دائرة التخلف، وربما الجنون، أو تعالت الأبواق التي تنسبه إلى القرون الوسطى.

في ظل ذلك المناخ، تم الترويج للحصول على الشهادات العلمية من الجامعات الأوروبية والأميركية، وأصبح من أتيحت له هذه الفرصة يدِل على زملائه، ومثقفي مجتمعه بذلك، وتتسع دائرة التنفخ والادعاء العلمي في هذا السّبيل إلى أبعد مدى. والحقيقة أن الذين سافروا ناضجين ـ عقليًا وثقافيًا، مبرئين من الإحساس بالدونية ـ أتيح لهم الوقوف على جهود الأساتذة المتخصّصين في هذا الصدد، وعلى نمط الدراسة التي مارسها المبتعثون في الأقسام العلمية التي يعمل فيها هؤلاء الأساتذة الذين تولوا الإشراف على الدارسين العرب. ويستطيع أي دارس يستثيره الأمر أن يحصي عدد من اجترأ من الأكاديميّين الذين درسوا في الخارج على ترجمة رسائلهم التي نالوا بها درجاتهم العلمية إلى العربية، ونشرها بين قرائها؛ لينتهي إلى أن الرسائل المترجمة شبه معدومة، والتفسير متروك لنظر ذوي النظر.

في ظل تلك النظرية، وفي ظل الاتجاهات النقدية المتتابعة التي أفرزتها؛ تم الترويج ـ بقوة ـ للقيم الشكلية، ودعم الدراسات المتعلقة بها.. أما السّر في هذا، فيكمن في كون ذلك هو السبيل الناجع لتجاوز الثابت من منظومة القيم التي ارتضتها المجتمعات والثقافات المختلفة، وتعارفت عليها، وغدت مستقرة بها، ضابطة

لمسيرتها. . . إلى المتغير دومًا من شأن الأطر الشكلية الدائرة في فلك النزعات الاستهلاكية، والمودات المبتدعة باطراد، ومن يتحكمون فيها.

ويوافينا الوجه الآخر لذلك المسار سافرًا، متمثلاً في السّخرية من الدراسات الأدبية المعنية بتحليل المضمون، واستجلاء أبعاده من مدخل اجتماعي واقعي، أو التهوين من شأنها في أفضل الحالات. ويرتبط بذلك اطراد الدعم المتواصل لكل الاتجاهات، والمداخل النقدية التي تسقط المعنى لمصلحة اللامعنى، وسريالية التشكيل.

ويواصل جنود هذه النظرية - في الداخل والخارج - دعم المحاولات الدائبة لتفكيك المقوّمات الراسخة للنوع الأدبي، وتمثل ذلك في:

- الطرح المنبهر لفكرة رواية اللارواية.
- الدعم المفرط لمهرجانات المسرح التجريبي، والكل يعرف حقيقة حصادها رغم الجلبة الإعلامية التي تقترن بها.
- الترويج لمقولة تداخل الأنواع الذي لا يعني - علمياً - سوى تهجين الهوية.
- الترويج لتهويمات ما يسمّى الحساسية الجديدة.
- دعم الخلط الملبس للمصطلحات والمفاهيم السائدة فيما سمّي «قصيدة النثر» التي يتقبل في ظلها أنثوية القصيدة مرة، وفحولتها مرة أخرى.

أما آخر تجليات التنسّك في محراب النظرية المعيار، فيبدو في الدأب المتواصل من أجل تحويل الهامش إلى متن، لا لشيء إلا لطي صفحة الجوهري الأصيل لمصلحة العرضي الزائف، وتمثل ذلك في :

- شدة الاهتمام بالأدب الشّعبي.
- الترويج الإعلامي الطاغي لأشعار العاميات المحلية، رغم أن قلة قليلة من مستمعيه يفهمونه.
- الدفاع الفج عن ضروب الاجتراء على كسر دائرة المحرّمات بكل أنواعها، والترويج له من فوق كل منابر الإعلام والنشر، والمؤسسات الثقافية.

ثانيًا ـ في الإبداع الأدبي :

ثمة ملامح لا تخطئها عين المتابع للإبداع الأدبي، وفي مقدمته الشّعر، تتمثل في :

- تكريس الروح الفردية، وإعلاء نزعات التمرد والانشقاق على الأعراف الأدبية.
- تبنّي النماذج المجترئة على القيم الأخلاقية والاجتماعية، والإيهام بتقديرها من خلال الترجمة التي لا يراد بها إلا إذكاء الإحساس بالدونية، وتشجيع الآخر على النظر إلينا من خلاله.
- دعم المحاولات الفجّة التي تنشد إحداث صدمات فكرية ونفسية بين طبقات المجتمع، وشبابه بصفة خاصة.

- الإغراء بالتطاول على الثوابت الدينية والنصوص الخاصة بها.
- الترحيب بصور البذاء التي تبث عبر المفردة الشّعرية، والصورة الأدبية، والحدث القصصي، والشّخوص المجسّدة له باسم حريّة الإبداع، ومغايرة قيم الفن لسواها من القيم الحيوية.
- تبنّي ضعاف الموهبة ممن يجترئون على البنية المحكمة للنوع الأدبي، أو منظومة القيم التي تحظى بالاحترام والقبول في المجتمعات التي يراد دخولها حظيرة الهيمنة والتبعية. ويبدو هذا التبنّي جارفاً حين يتعلق الأمر بالكتابات النسائية.

ثالثًا ـ في الدراسات النقدية

1 ـ إعلاء قيم الحداثة وما بعدها، وفي ظل ذلك:

- يتم التأكيد على بتر الصلة بالموروث.
- الانطلاق من القطيعة المعرفية، مع كل رصيد سابق.
- الانطلاق من مقولة نهاية التاريخ عند المنجز الثقافي والحضاري لقوى الهيمنة.
- الترويج لمفاهيم العبث والسّريالية والتفكيك وما يشاكلها.

2 ـ إعلاء قرائن الخطاب وأطرافه على بنية الخطاب نفسه، وفي ضوء ذلك:

- تنصرف الدراسة النقدية إلى الملابسات والعلاقات المحكومة بمبدأ القوى والهيمنة التي تتلبس ثوب المعرفة، أو المنجز المعرفي الراجح لدى هذه القوة.

- موقعية كل من المتكلم والمخاطب، وطبيعة العلاقات التي تسمح بها مقتضيات هذه الموقعية.
- اعتمادًا على ذلك، تروّج مقولات التلقّي والاستقبال والاستجابة على حساب التحليل النصي الداعم لمسيرة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل أو ذاك.
- التوجيه المتعسّف للنقد الثقافي، وتجنيده لمصلحة الثقافة الكبرى، وقهر الثقافات الصغرى، استنادًا إلى القوى المجندة لخدمة الأوّل، خصوصاً الإعلام والنماذج البشرية والحيوية، التي يقدّمها في مقابل تواضع إمكانات الثقافات المحلية الصغرى.

رابعًا ـ في الأدب المقارن

وفي سياق دراساته يجري:

1 ـ مجافاة القيم الإيجابية التي ارتبطت بالنشأة؛ سواء في الاهتمام بصور التأثير والتأثر، والعلاقات الفاعلة فيها، أو الدراسات التحليلية للنماذج العليا وتجلياتها في الإبداع المتواصل.

2 ـ توظيف المقوّمات المشتركة التي تكشف عنها أدوات الدرس المقارن لما هو هدّام وسلبيّ (إذكاء النزعات العرقية والمذهبية.. بدلاً من إذابة الفروق بينها).

3 ـ تكريس الفروق الطبقية.. بدلاً من تذويبها لمصلحة ما هو إنساني.

4 ـ دعم قوى الإغراق المادي والجنسي على حساب ما هو معنويّ وروحيّ.

5 ـ اتخاذ المرأة موضوعًا أثيرًا، وتوظيفها كل صور التوظيف الممكنة ؛ لضرب أسس الثقافات المحلية، والحضارات القديمة.

6 ـ استغلال الثنائيات المحتملة في النماذج البشريّة، والأحداث التاريخية لدعم التأويل الدائر في فلك القوى المهيمنة.

7 ـ دعم قيم الخلاف ومثيراته تحت دعاوى الروح الشّعبية، واحترام الأقليات.

8 ـ الانتصار للنموذج الأميركي في جميع الأشكال الأدبية التي تروج عبر التقنيات المألوفة والمستحدثة، خصوصاً الإعلام وشبكة المعلومات.

هل أوقعنا الشاعر المعاصر ـ بكلامنا هذا في حيرة ما؟

إن مسؤولية الشّاعر المعاصر في ظل الواقع العربي الراهن، ومقتضيات اللحظة التاريخية، وتحوّلاتها، مسؤولية ضخمة، توجب عليه الإصرار على أن يكون ذاته الحقيقية ؛ ولذلك يتحتّم عليه أن يتبين هذه الذات، وأن يطمئن إلى حال سوائها، وأن ينأى بها عن كل صور الإحساس بالدّونية. وفي المقابل يجتهد في إنضاج الوعي بالذات، وما تشابك وتعقد، أو تم تمويهه من معطيات الآخر ؛ وإذ ذاك سوف نجد لدينا شعرًا عربيًا معاصرًا نفخر به، وشاعرًا عربيًّا معاصرًا جديرًا بالريادة الثقافية لبني أمته ولغته وثقافته.

مراجع عامة

1 - ملاحظات حول تعريف الثقافة : ت. إس. إليوت - الترجمة العربية.

2 - فائدة الشعر وفائدة النقد - إليوت - الترجمة العربية.

3 - الكلمات المفاتيح - ريموند ويليامز - الترجمة العربية.

4 - الثقافة والمجتمع - ر. ويليامز - الترجمة العربية.

5 - حديث النهايات : فتوحات العولمة ومآزق الهوية - علي حرب (بيروت 2000).

6 - المسألة الثقافية - محمد عابد الجابري (بيروت 1994).

7 - مسألة الهوية : العروبة والإسلام والغرب - الجابري (بيروت 1995).

8 - المثقف العربي : همومه وعطاؤه - مجموعة باحثين - مركز دراسات الوحدة العربية 1995.

9 - العولمة والهوية - المؤتمر العلمي الرابع لكلية الآداب - جامعة فيلادلفيا الأردنية 1999.

10 - الثقافة العربية في عصر العولمة - تركي الحمد - بيروت 1999.

11 - Trompenaars, F. **Riding the Waves of Cultural Diversity in Business,** Necolas Brealey publishing, London 1993.

12 - Geertz, C.: **The Interpretation of Culture,** Fontana Press, USA 1973.

13 - Antony Easthope: **Literary into Culture Studies,** Taylor & Francis-2007.

الفصل الثاني
التفاعل القومي والقطري
في الشعر العربي الحديث والمعاصر

مدخل

تبدو الجذور العميقة التي توحِّد بين الأقطار العربية المختلفة أقوى من أن تعرض أفنانها الشّامخة لهزّات التغير الزمني العارض. لذلك كان من الطبعي - بعد انهيار رابطة الجامعة الإسلامية نتيجة ضعف الخلافة العثمانية، وتآمر القوى الخارجية عليها، وسوء معاملة الأتراك للعرب، وحماسة المفتونين بالدعاوى الغربية الجديدة - أن يتم التحول إلى رابطة عربية - أو الجامعة العربية فيما بعد - في محاولة البحث عن كيان يستجيب لعمق تجذّر الأمة، ويحفظ عليها ائتلاف مقوّماتها. فمن «الملاحظ أن التحديات الخارجية هي التي تبعث في الأمم وسائل الدفاع والحماية، وتوحدها وتكتلها للبقاء على كيانها ومقوماتها»[1]. إن وقائع التاريخ المتتابعة تؤكد للراصد أن «النزعة القومية هي أقوى النزعات التي

---

(1) د. يوسف عز الدين: **الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث** - مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية، سنة 1968، ص 123.

توحِّد الصفوف، وتجمع الشمل حين يدهم الأمة عدو، أو يمسّ أرض الوطن المغتصب»[1]. وهذا هو سرّ قوة الرابطة الإسلامية، واتضاح فاعليتها عندما تعرضت الأمة لخطر الحروب الصّليبية.

لكن عندما تعرّضت تلك الرابطة لدواعي تحللها، واقترن ذلك بخطر الاستعمار الغربي؛ قويت مبرّرات التوحد، وضرورات الانضواء تحت راية أصيلة تدعمها جذور تاريخية وإنسانية راسخة، ذلك «التيار الذي يمثل الوعي العربي بأشكاله المختلفة، ومظاهره المتنوعة، والذي عبَّر عن شعور الأمة العربية بكيانها، وإحساس الشّعب العربي بذاته، وبحقه في حياة كريمة. وقد تأكد هذا الحسّ واضحًا عندما تعرض العرب للتحدّيات الخارجية التي أرادت الانتقاص منه»[2].

لقد وعى الجيل السابق من أبناء الأمة العربية، وجل مثقفيها «أن العناصر الأساسية في تكوين القومية هي وحدة التاريخ، وما ينتج عن ذلك من مشاركة [في] المشاعر والمنازع، وفي الآلام والآمال. إن جميع الناطقين بالضاد يكونون أمةً واحدةً على هذا الأساس. وما القومية العربية إلا الشّعور والإيمان بوحدة هذه الأمة، وهي تحتّم العمل بكل نشاط لإزالة الحواجز القائمة بين أجزائها العديدة لتحقيق الوحدة في كل الميادين بصورة فعلية»[3].

(1) سامي الكيالي: الأدب والقومية في سورية ـ معهد البحوث والدراسات العربية، سنة 1969، ص 45.

(2) د. يوسف عز الدين: الاشتراكية والقومية (م.س)، ص 121.

(3) ساطع الحصري: في اللغة والأدب، بيروت، سنة 1958، ص 234.

إن القومية ـ في مقولة أويرباخ ـ تتألف «من عناصر مختلفة، أظهرها اللغة، الجنس، الدين، الاقتصاد، التاريخ، المصالح. وهي عناصر تنصهر في (القومية) بأقدار مختلفة، ونسب متباينة». ولكن هذه العناصر إذا تلاقت كلها فلا يمكن أن تؤلف القومية؛ إذ إنها تفتقر إلى شيء آخر.

«إن للقومية جذورها وأسباب وجودها، لا في امتزاج هذه العناصر وانصهارها، ولكن في وعي الناس لها، وإرادة الرجال الذين يجتمعون تحت لوائها»[1].

ويتمثل هذا الوعي، وتلك الإرادة في إحساس عارم بصدق الانتماء إلى الأمة، والولاء لها، والتفاني في الاشتغال بهمومها وقضاياها، ويتجلى، أوضح ما يكون، حين تتعرض الأمة إلى خطر داخلي أو خارجي.

وخُلاصة القول إن القومية هي «الانتماء إلى أمة معينة، والتعلق بها، وهي ـ بهذا المعنى ـ تقوم على عنصرين: عنصر موضوعي، هو مجموعة الروابط المشتركة التي تجعل من شعب معين أمة بالمدلول العلمي، كالاشتراك في الأصل أو اللغة أو العقيدة؛ وعنصر معنوي أو شعوري؛ وهو الحالة النفسية التي يولِّدها قيام تلك الروابط التي هي شعور الانتماء المتبادل، وتعلق بالوحدة التي يكوِّنها ذلك الانتماء»[2]، أما القومية العربية فهي

(1) نقلاً عن سامي الكيالي: (م.س)، ص 159.
(2) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1408.

«عقيدة راسخة، تتطلب الإيمان بالأمة العربية المتميزة، وخصائصها الأصيلة الثابتة، وطابعها المعين، كما أنها حركة تهدف إلى جمع شتات هذه الأمة؛ وتمكينها من التحرر التام، والانعتاق الكلي من كل القيود المفروضة عليها من الداخل أو الخارج»[1].

الأدب وبواكير المهمة

لمَّا كانت اللغة هي الرابطة الأقدم والأقوى فعالية بين العرب، وهي ـ نفسها ـ أداة التفكير، وأداة التعبير الأدبي وتشكيله الفنِّي؛ فإن الإبداع الأدبي ـ والشّعري، بما له على وجه الخصوص من ميراث بعيد ـ ينزل منزلاً متفردًا في دعم الانتماء القومي، وترسيخ الشّعور بالقومية. إن «القومية العربية، أو الإحساس بوجود أمة عربية ذات مجد تليد، ووجوب تجديد حياتها على أسس وطيدة من الحضارة الحديثة، وضرورة تكتلها وتوحيدها، والاستفادة من قواها البشرية والطبيعية، مع المحافظة على سيادتها.. هذه القومية استعانت بالأدب العربي باعتباره أمضى سلاح في معركة اليقظة القومية. وكان الشّعراء ـ على وجه خاص ـ في طليعة الأمة، يذكّرونها بماضيها، ويبصّرونها بحاضرها، ويشوّقونها إلى تحقيق مثلها العليا»[2].

وربما بدت بوادر ذلك التوجه في الأدب الحديث، وتناميه

(1) عبد الرحمن البزاز: **بحوث في القومية العربية**، معهد الدراسات العربية، سنة 1962، ص 83.

(2) إسحاق موسى الحسيني: **الأدب والقومية العربية**، معهد البحوث والدراسات العربية، سنة 1966، ص 38.

مبكرًا في شعر أحمد محرم ومحمد عبد المطلب وشوقي وحافظ ومطران وعلي الجارم في مصر، والرّصافي والزّهاوي والكاظمي في العراق، والخوري (رشيد سليم) وإلياس فرحات وعادل الغضبان في الشّام... وغيرهم كثير في سائر الأقطار العربية.

لقد ألف الشاعر العربي، في بداية توظيفه لفنه في معركة اليقظة القومية، أن يلوذ بالصورة الأولى للأمة العربية، حين لم تكن وحدتها موضع شك.. يستلهم هذه الصورة، ويتغنّى بها مفتخرًا بأصول الأمة وأمجادها وإنجازاتها وفضلها على كثير من الأمم، متجاوزًا ـ في ذلك كله ـ الحدود المصطنعة حديثًا، التي تحدّد القطر الذي ينتمي إليه، وطبيعة العلاقة التي تربط هذا القطر بالأقطار المجاورة. وفي ظل هذا الموقف راح شوقي يعلي الصوت مفتخرًا بميراث أمته المعرفي ومكانتها وسط سائر الأمم، فيقول[1]:

أمةٌ ينتهي البيانُ إليها ... وتؤولُ العلوم والعلماءُ

حازت النّجم واطمأنت بأفقٍ ... مطمئنّ به السنى والسناءُ

وينشد الجارم أغنية فخره بأمته قائلاً[2]:

مجدٌ على الدهر مذ كانت أوائله ... ودولةٌ لبني الفصحى وسلطانُ

كانوا أساتذةَ الآفاق كم نهلت ... من فيضهم أمم ظمأى وبلدانُ

وربما كان إحساس الشاعر المهاجر بقوة ذلك الانتماء إلى

---

(1) الديوان، ط الحوفي، دار نهضة مصر، ج1، سنة 1980، ص 185.

(2) ديوانه، دار الشروق، ط2، ج1، سنة 1990، ص 84.

الأمة الواحدة، واستحضار أمجادها، أشد رهافة لديه منه عند سواه.. ها هو ذا رشيد أيوب يقول[1]:

فنحن بنو الأعراب كنا ولم نزل بما خصّنا المولى نفوقُ الأجانبا

فكم دولة سدنا وشدنا بهمّةٍ أحدّ من البيض الرّقاق مَضَاربا

كذاك بنينا للعلوم معاهداً وشدنا لأهل الأرض فيها مكاتبا

فيا وطني لا زلت أول بقعةٍ من الأرض أبْدَت للبرايا عجائبا

وفي غمرة انتشاء الشاعر الحديث بالصورة الأولى لأمته؛ كان الموضوع التاريخي، والشخصية التاريخية المشرِّفة، تشكل ميراثًا مشتركًا، ومادة للإعلاء والتباهي.. يجتهد الشعراء من الأقطار العربية كافة في توظيفها، واستثمار الدلالات الثرية التي تجسّدها. ومن ثم كانت مادة تفاعل شعوري، وحس قومي عام على نحو لافت؛ فشوقي يعمد - في عمل كبير - إلى إعلاء «دول العرب وعظماء الإسلام»؛ وحافظ ينظم ملحمته «العمرية» الطويلة، تسجيلاً للدور والشخصية؛ ومحمد عبد المطلب وعبد المسيح الأنطاكي يتوقفان طويلاً مع شخصية علي بن أبي طالب؛ ويستعيد شكيب أرسلان - وشوقي أيضًا - مفاخر العرب في الأندلس؛ ويطنب علي الجندي في تجلية أمجاد طارق بن زياد؛ أما شفيق جبري فيتغنّى بأمجاد سيف الدولة الحمداني في القديم، وصلاح الدين الأيوبي من بعده.

---

(1) **الأيوبيات**، ص 37 - نقلاً عن: أنيس المقدسي: **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي**، بيروت، ج1، سنة 1960، ص 132-133.

ولكن الشاعر الواعي لم يكن يومًا أداةً لتخدير المشاعر، أو تأكيد المغالطة، وتكريس التردي في وهاد التخلف، أو التخلف الملحوظ في العصور المتأخرة؛ ولذلك عظم إحساسه ببعد الشقة بين حاضر الأمة وماضيها. ولكون المباينة واضحة بين الحالين؛ فإن ارتداد الشاعر إلى الماضي سرعان ما اقترن بإعلان الأسف والتحسّر، والحث على استنهاض الهمم، وضرورة الأخذ بالأسباب التي من شأنها أن تصل الحاضر المتدني بالماضي السامق. ولاشك أن ما يستدعيه ذهن المثقف العربي من وقفات شوقي والزهاوي والعواد وغيرهم أكثر من أن يحصى. ومعنى ذلك أن الشاعر العربي بدأ يتجاوز مرحلة التباهي بالموروث تحت فرط الإحساس بوطأة الحاضر، وما يقتضيه من مسؤوليات ملحَّة، من شأنها أن تبلغ به إلى تحقيق طموحاته نحو مستقبل، يصل ما انقطع من إنجازات الماضي.

وسوف نحاول ـ خلال الصفحات الآتية ـ تعرُّف المبدأ الأساسي الذي انطلق منه الشّاعر العربي الحديث والمعاصر في تجسيد انتمائه القومي ـ لا القطري ـ من خلال إحساس عارم بالانتماء إلى أمة واحدة، مؤرّقة بقضايا مشتركة، وطموحات واحدة، ثم نخص القضية التاريخية المحورية ـ قضية فلسطين ـ بوقفة، نستبين خلالها طبيعة التفاعل القومي، الذي قد يدل، في جانب ملحوظ منه، على اصطدام المبدأ الأساسي، عند الاختبار الفعلي، بالواقع المنجز للأمة عموماً، وحكومات أقطارها خصوصاً؛ وهذا هو ما يشير إلى مغايرة الموقف الثقافي والأدبي

للموقف السياسي. ومن الطبيعي أن نتعرّف، من خلال ذلك، ردَّ فعل الشاعر إزاء ضروب الإحباط التي يفرضها عليه الواقـع الذي لا ينهض إلى مستوى المبدأ الأساسي، والموروث الحضاري والثقافي. وعندئذٍ نتبين مشروعه الفكري، ورؤيته التي يغذّيها وعي ناضج، وتوجيه صادق، وسعة أفق، ثم نتعرف مقوّمات الاشتراك في الروح والموقف، وتجليها عبر الأحداث التي واجهت الأمة خلال هذا القرن، ما يشكل منها انتصارات مسعدة، وما يعد هزائم أو انكسارات لحقت بهذا القطر أو ذاك.

وربما يسمح إطار البحث بوقفة مع دور الأدب في تسجيل الصفحات الخاصة بالأعلام الذين يعدون رموزًا باقية في تاريخ الأمة، من شأنها أن تدعم الثقة في غدٍ أفضل.

مبدأ أساسي

ثمة منطلق أساسي حكم موقف الشاعر العربي الحديث، لا يكاد يختلف عليه شعراء العربية عبر الأجيال المتتابعة، منذ مطلع النهضة الحديثة، وهو اليقين بشأن حتمية وحدة الأمة. غير أن أحداث الواقع التي يبرز من خلالها إقرار الفكرة الاستعمارية الخاصة بالتقسيم، وإقامة الحدود، وفرط الانشغال بالصراع من أجل نيل زعامات ـ غير فاعلة في كثير من الأحيان ـ كانت سببًا في تغير رؤية الشّعراء، بحسب ما يداخلها من عظم الأمل أو اهتزازه، ومدى الثقة بالحكومات أو فقدانها، وربما تلمُّس الأعذار لها في بعض الأحيان.. أو اليأس منها، والغضب عليها في أحايين أخرى؛ حتى بلغت الغضبة ببعض الشعراء البارزين درجة نفضوا

فيها اليد من العرب جميعًا، وأعلنوا وفاتهم، أو طي صفحتهم من الوجود الفاعل والكريم في الواقع الراهن.

لقد كان الشّاعر العربي دائمَ الإلحاح على قوة الأواصر الرابطة بين أبناء الأمة: شرقيها وغربيها. ها هو ذا الرصافي يقرن بين العراق في أقصى المشرق، وتونس المغرب قائلاً[1]:

أتونسُ إنّ في بغداد قوماً　　تَرِفُّ قلوبهم لكِ بالودادِ

ويجمعهم وإياك انتسابٌ　　إلَى من خصّ منطقهم بضادِ

ودين أوضحت للناس قبلاً　　نواصع آيه سبل الرشادِ

فنحن على الحقيقة أهلُ قربى　　وإن قضت السّياسة بالبعادِ

لقد أيقن الشاعر العربي المعاصر أن الأمة العربية ذات واحدة متماسكة، وإن تعدّدت الأعضاء المكونة لتلك الذات، شأن كل جسم سويّ؛ ولذا لابد أن يكون رد فعل أعضائها جميعًا عند إصابة أحدها بأدنى قدر من الضرّ شاملاً وعارمًا؛ فراح يردد[2]:

أوطاننا هذه ذاتٌ قد اتصلت　　أعضاؤها ثم عَزَّتْ وهي تَنْتسبُ

فلو تَأذّى بها ظفر لأنملةٍ　　فالعين والقلب والأحشاء تضطربُ

فإذا ما صحت الطبيعة والفطرة كان من الطبيعي الذي لا يتخلف أن تتجاوب نبضات الذات لأدنى هزَّة تعرض لقصيّ الأطراف؛ ويترتب على ذلك حساسية لافتة لتفاعل ما هو قومي مع

(1) الديوان، ص 155.

(2) محمد التهامي: أشواق عربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1988، ص17.

ما هو قطري في واقع الأمة، وما يعرض لها أو لأحد أقطارها من أحداث الداخل والخارج.

وفي ظل هذا المبدأ الأساسي عظم الانتماء القومي عند الشاعر الحديث، حتى ليكاد يتوارى إلى جانبه الإحساس بالانتماء إلى هذا القطر أو ذاك، بل إن من اللافت المثير أن يزداد الإحساس بهذا الانتماء قوةً وحدةً عندما يتعرض أحد الأقطار العربية لبعض المحاولات الخارجية أو الداخلية، التي ترمي إلى زعزعة الارتباط بالأصل المشترك، أو هزّ ثقة أبناء هذا القطر أو ذاك في عروبتهم. ولعلَّ ما تعرض له الجزائر من هذه المحاولات يجعله المثل الأجلى دلالة على ذلك، وهذا ما تنبه إليه شعراؤه منذ اللحظة الأولى، وواجهوه بوعي ويقظة.. يقول الشاعر محمد العيد[1]:

وما نحن إلا من سلالة يعربٍ فمن رام عنها فصلنا باء بالرغمِ

سلام كأزهار الربى طيب الشذى على كل قح في عروبته شهمِ

ويقوي الإحساس بالانتماء للعروبة في الجزائر، وتتوقد حماسة أبنائه بعد قيام ثورة تشرين الثاني/ نوفمبر سنة 1954 من أجل تعميق روابط العروبة، ووصله بساحتها بقوة.. يقول مفدي زكريا[2]:

يا أمّة العرب الكرام كرامة لك في الجزائر حرمة وذمامُ

(1) عبد الله ركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، سنة 1970، ص 24.

(2) السابق، ص 26.

في كلّ أرضٍ للعروبة عندنا رحم تشابك عندها الأرحامُ
إن صاح في أرض الجزائر صائحٌ لبّته مصرُ وأدركته شآمُ

بل إن طبيعة التجربة التي عاشها المواطن الجزائري، وأحسها الشاعر برهافة متميزة، هي التي جعلت شعراء الجزائر سباقين إلى تأكيد الرؤية القومية العامة، وتجاوز ما هو قطري محدود. وهذا ما فصّله مفدي في قصيدة أخرى يقول فيها[1]:

إما تَنَهَّد بالجزائر مُوجَعٌ آسى الشآمُ جراحه وتَوَجَّعا
واهتزّ في أرض الكنانة خافقٌ وأقَضَّ في أرض العراق المضجعا
وارْتَجَّ في الخضراءَ شعب ماجدٌ لم تثنه أرزاؤه أن يفزعا

أما صالح خرفي فيعيد - برؤية ناضجة - تقويم التجربة الثورية في الجزائر، ويوجهها توجيهًا جديدًا، بحيث يجعلها ثورة للأمة العربية في جميع أقطارها، لا لقطر واحد؛ للقيمة أو الغاية التي يسعى إليها كل قطر؛ تلك التي تحقّق الذات الحرة وتخلص الإرادة من كل تسلط. يقول[2]:

ثُرْنا، ولكن لا لِقُطر واحدٍ ثرنا لأقطار العروبة أجْمعَا
من قال عنّا في العروبة قالة فقد افترى زورًا علينا وادعى
هي بعض ما ينسابُ بين عروقنا هي وقع دقات تهزّ الأضلعا

ويذهب محمد أبو القاسم خمار إلى أن الثورة ليست موجهة

---

(1) نفسه، ص 26-27.
(2) نفسه، ص 33.

ضد المستعمر فحسب، ولا هي تنتهي بجلائه. إن الثورة تسعى إلى تحرير إرادة العربي في كل جزء من الخليج إلى المحيط. فإذا تحررت؛ الإرادة واصلت الثورة مدها على طريق الوحدة التامة للأمة؛ وحدة يكون الواقع فيها مصداقًا للمبدأ والمنطلق الأساسي.. يقول[1]:

عُرُبٌ نحن، والعروبة إِرْثٌ ... ولسانٌ ومذهب ومشاعرْ

كل جزء في موطني من خليجي ... لمحيطي تفديه منه[2] الكواسرْ

ثورتي لن تكفّ إلا إذا ما ... وُحدت أمة وهُزّت مصائرْ

لقد ظلت الوحدة تشكل حلم الشاعر العربي الواعي آمادًا طويلة، ومن ثم سرعان ما يتحرك عقله، وتتدفق مشاعره في نشوة غامرة، عند تلقي كل بادرة صوب تحققها، لا فرق في ذلك بين شاعر ينتمي إلى هذا القطر أو ذاك من الأقطار التي كانت مسرح تلك البادرة، أو شاعر ينتمي إلى دائرة العروبة الأرحب، وإن لم يحمل جنسية القطر الذي بادر إلى الاتحاد بأخيه. ها هو ذا الشّاعر الكويتي صقر الشبيب يبلغه نبأ الوحدة الجزئية بين مصر وسوريا؛ فترده إلى سنوات طالما راح يغنّي خلالها قومه بحلم الوحدة، ويتمنّى لو أن الشيب لم يعاجله فيعوقه عن التعبير عن الفرحة، وكأنما يريد أن يحلق في السماء بأجنحة من النشوة والبهجة. ثم يؤكد أن خبر هذه الوحدة نزل

(1) نفسه، ص 31-33.

(2) في المصدر من والتصويب من عندنا.

على قلبه نزول الغيث المنبت لكل خير على أرض مجدبة، لم يكن يرجى لها إنبات، وحرك فيه قدرات فنية غير مسبوقة، فاهتدى بفضلها إلى شوارد الفن ونادر القوافي.. كل هذا في أبيات قليلة، منها قوله[1]:

طالما رحت أغنّيكم بها   قبل شيبي ليتني لم أشبِ
كِبَري عن أن أغني موهنٌ   بأساهُ قوتي والوَصَبِ
لَكن الوحدة سرّتني كما   سُرَّ بالغيث فؤاد المجدبِ
وشَفَتْ مني القوى فاتجهت   كلها خلف القوافي الغيّب

ويتابع البردوني ـ شاعر اليمن الحديث ـ من الجنوب أنباء هذه الوحدة في الشمال، فينتفض في نشوة غامرة ليردد[2]:

لبيك يابْنَ العُرْب أبْدَعَ دَرْبُنا   فِتَنَ الجمال المُسْكِرِ الخلّابِ

. . . .

عاد التقاء العُرْب فاهتف يا أخي   للفجر، وارقص حول شَدْو رَبَابي
إنا توحّدنا هوًى ومصائرًا   وتلاقت الأحباب بالأحبابِ
أتُرى ديارُ العرب كيف تضافرت   فكأن «صنعا» في «دمشق» روابي
وكأن «مصر» و«سوريا» في مأربِ   عَلَمٌ وفي «صنعا» أعزّ قبابِ
دعني أُغَرِّدْ فالعروبة رَوْضتي   ورِحابُ موطنها الكبير رحابي

(1) ديوانه: الكويت، د.ت، ص 123.
(2) الديوان: دار العودة، بيروت، مج1، ص 371-375.

وحين تجهض الوحدة بعد سنوات قليلة، ويكاد يشيع إحساس غالب باليأس من قيام الوحدة الشاملة في صورتها المنشودة، نرى الشاعر العربي في الكويت يستشعر ألم الفجيعة، ويصور أثرها فيه وفي مواطنيه قائلاً[1]:

فليست نكسة نكراء أو نكـ ـبة عظمى على حدِّ المثال

ولكن رِدَّةٌ وقعت وقوع الـ ـمصيبة زَلْزَلَتْ شُمَّ الجبال

لقد ظل الشّاعر العربي دومًا واعيًا بقيمة الوحدة المنشودة، مأزومًا بسبب تعثرها وجناية الساسة عليها؛ وظلت كلماته ـ عبر الأجيال المتتابعة ـ صرخة اتهام لعناصر تعويقها في الداخل والخارج، وشكوى مقهور بعجزه عن إنفاذ إرادته وإرادة أمته. وهذا ما عبر عنه محمود درويش على نحو فنِّي متميز حين قال[2]:

هارب من الحدود التي افترست أصدقائي

والحدود تعدو ورائي

الحدود تقترب. . تقترب

وتلامس حلقي

لقد دفع هذا الوعي شاعر العروبة إلى المواجهة الصريحة لدعاوى الرضا بالوحدة الداخلية في البلد الواحد، أو الوقوف عند

---

(1) عبد الله سنان: **نفحات الخليج**، الكويت، سنة 1964، ص 140.

(2) **الديوان**: دار العودة، بيروت، مج2، سنة 1978، ص 65.

الوحدة الجزئية بين قطرين، وترديد قول اليائسين «ليس في الإمكان أبدع مما كان». ومن ثم رفض تلك الحلول الموقتة، وأبى إلا الوحدة الكبرى التي تجمع شمل الأمة العربية كلها؛ وهذا ما عبَّر عنه الشاعر الجزائري محمد أبو القاسم خمار في قوله[1]:

لا تقل لي بلادنا وحدة صغـــرى إلى وحدة العروبة تجمعْ

نحن أجزاء أمة صاغها الله قديمًا في وحدة لا تُبَضَّعْ

لقد علَّق الشاعر العربي، المحتشد بمتميز وعيه، وثاقب رؤيته، ومستحضر موروثه، مستقبل أمته على وحدتها، ورد معاناتها الراهنة، وإهدار مكانتها وانعدام فاعليتها، واجتراء قوى البغي والتسلط العالمي عليه، إلى تمزقها، وتفتت مقوماتها، واختلاف توجهاتها، وغفلتها عن الطاقات المرتهنة بتلك الوحدة؛ ومن ثم راح يواجه أمته في حدة حين قال[2]:

لو أننا لم ندفن الوحدة في التراب

لو لم نمزق جسمها الطريّ بالحراب

لو بقيت في داخل العيون والأهداب

لما استباحت لحمنا الكلاب

ومعنى هذا أن الشاعر العربي ـ في مختلف الأقطار العربية ـ انتهى إلى نوع من الإحساس بالإحباط والعجز عن إنقاذ الإرادة، برغم قوة الحجة، وصحة الرؤية، ودعم سند التاريخ والواقع.

(1) عبد الله ركيبي: (م.س)، ص 36.

(2) نزار قباني: **الأعمال السياسية الكاملة**، ص 94.

ولكنه كان دومًا مجاوزًا لفكرة القطر إلى فكرة الأمة، مفعمًا بالحس القومي العام.

فلسطين واختبار المبدأ

لعلَّ أبرز الأحداث التي واجهت الأمة العربية، وكانت محك اختبار إرادتها الواحدة، أو فاعلية وحدتها الحقيقية وحسّها القومي، هو ما تعرضت له فلسطين منذ بدء تحالف قوى البغي على استلابها واعتزام إنشاء وطن لجمع شتات اليهود بها، وصدور وعد بلفور الكاشف عن هذا المخطط وأولى مراحله. ومنذ تلك اللحظة كان صوت الشّاعر العربي نذير الخطر، ومستنهض الهمم، وداعي المواجهة الجادة، كاشفًا عن العلة الحقيقية وراء تردِّي الأحوال من سيئ إلى أسوأ. ثم ازداد الصوت حدةً، والغضبة جهارة، حين تبين الشاعر مدى الغفلة، وقصور الهمة، والاستهانة بالخطب، والركون إلى الكلمات الجوفاء، الصادرة عن هيئة الأمم.

لقد أعلن الشاعر العربي رفضه وعد بلفور منذ البداية، على نحو ما نسمع من قول إبراهيم الدباغ[1]:

ردوا على القوم كيدًا وعد بلفور ونـسْـجَـه بِـيَـدَي كَـيْـدٍ وتـدمِـيـر

أو قول علي محمود طه[2]:

محا الله وعدًا خطه الظلم لم يكن سوى حلم من عالم الوهم خَتَّالِ

(1) ديوان الطليعة، ج2، القاهرة سنة 1937، ص 36.

(2) شرق وغرب، القاهرة، سنة 1947، ص 79. والأعمال الكاملة، ص 755.

ثم راح الشّعراء يستنهضون الهمم، ويحرّضون على المواجهة اللائقة. ومن الطبيعي أن يبدأ الشاعر بتحريك العواطف لما يعانيه الشعب الفلسطيني على نحو ما يصف أحمد محرم، إذ يقول[1]:

وطن يعذَّب في الجحيم وأمةٌ   أعزز علينا أن تصاب وتُنْكَبَا

بقلوبنا الحَرَّى وفي أحشائنا   ما شَبَّ من أشجانها وتَلَهَّبا

أو محمد مصطفى الماحي، إذ يقول[2]:

فديْتُك إِذْ غدا أهلوكَ نَهْبًا   وباتوا في العراءِ مُشَرَّدينا

ثم يتردّد صوت داعي الجهاد والمواجهة في أرجاء الوطن وأقطاره جميعًا. فهذا شاعر الجزائر عبد الكريم العقون يستحث العرب ويستثير إباءهم، قائلاً[3]:

فلسطين نادتكمُ للجهاد   فلبوا الندا يا حماة البلاد

وهبّوا جميعًا سراعًا إلى   حِمَى يَعْرُب وانْفِروا للطراد

ومُدُّوا النفوس إليها فدًى   فَتلكم ـ بني يعرب ـ أرض المعاد

وينادي الشاعر الحضرمي أحمد السقّاف أبناء أمته، قائلاً[4]:

يا أيها القوم هبوا ذا أوانكمُ   عار عليكم إذا ما نمتم الآنا

---

(1) من قصيدة «من أجل فلسطين»، مجلة الفتح، ع 627، السنة 13.
(2) الديوان، القاهرة، سنة 1957، ص 103.
(3) عبد الله ركيبي: (م.س)، ص 66.
(4) عن كتاب كامل السوافيري «الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين»، ط3، القاهرة، 1985، ص 509.

اللـه أكبـر إنّ بيـن اليهـود لـهـم بـأرضكـم عَنْوَةً ملكًا وسلطانا
موتوا ففي الموت إعلاء لدينكمُ ويمموا الخلد في تكريم «رضوانا»

وتتسع دائرة الدعوة للجهاد، ومواجهة العدو الذي استلب قطعة غالية من أرض الوطن، حتى تؤتي الدعوة ثمارها حقًّا، وتجتمع الجيوش العربية لمحاربة ذلك العدو في سنة 1948، ولكن تأتي النتيجة مخيبة للآمال، مسقطة للدعاوي العريضة التي طالما ردّدها العربي، وتغنّى بها الشعراء. وعند ذاك يعيد الشعراء الحكماء النظر في الأمر، ويتحرّون الحقائق، ويستنبطون الأمور؛ ليخرجوا على الأمة بتفسير الموقف وتشخيص العلة. يقول عبد المحسن الرشيد، شاعر العروبة من الكويت[1]:

أجَلْ هذه العُقْبَى وبئس هي العقبى أما أصبحت أوطاننا للعدَى نَهْبَا
رَمينا إلى داعِي الشّقاقِ قيادَنا فلم نحمد المَسْعى ولم نَشْكر الدربا
وبالعار لا بالغار عادت جيوشنا وقد هزمت غدرًا وما هزمت حربا
وضاعت فلسطينُ وشُرِّد أهلُها وضَمَّت مغانيها الصهاينة الغربا
إذا معشر دبّ التخاذل بينهم وجدتهم والضعف في عزمهم دَبّا

ويثنّي شفيق جبري منبهًا ومحذرًا، حين يقول[2]:

ألهى بني يعرب عن نصر إخوتهم شَمْلٌ على غمرة الأحداث منفصمُ

(1) أغاني ربيع، ص 27.

(2) مهرجان الشعر الأول، دمشق، 16 ـ 20 أيار/مايو سنة 1959، ص 20 ـ 21 (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية).

فهل يثوب رجال بعدما جهلوا   أم هل يثوب رجال بعدما علموا

سيندم العرب إن طال الشقاق بهم   وليس ينفع عضّ الكف والندمُ

كانت الفرقة والخيانة سبب البلاء، ومناط العلة. وقد استطاع الشاعر أن يقف عليهما ويواجه أمته بهما، ويقرر أن عليها ـ وعلى القائمين بأمرها بصفة خاصة ـ وعي ذلك، وتدارك أمرها. وينتظر الشاعر أن تغير الهزيمة من مواقف الرجال، فتبدر بوادر الاستعداد للانتصاف. وحين يطول انتظاره دون أن يرى في الأفق ما يطمئن؛ يأتي الخطاب حادًّا موجعًا. يقول عمر أبو ريشة[1]:

أمتي كم غُصَّة دامية   خنقت نجوى علاكِ في فمي

أيُّ جرح في إبائي راعفٌ   فاته الآسي فلم يَلتئمِ

ألإسرائيل تعلو رايةٌ   في حمى المهد وظلّ الحرمِ؟

ويقول علي أحمد باكثير في مرارة وسخرية[2]:

يا بني العرب، يا بني العرب.. لا   أسمع غير الصدى إليَّ يعودُ

أين أنتم لا در در أبيكم   أقصور تضمّكم أم لحودُ؟

عرب أنتم؟ كذبتم.. كذبتم   إنما أنتم يهودٌ يهودُ

لا بل ان اليهود أمثل منكم   هم أفاعي تُخشى وأنتم دود

لعنات من السّماء عليكم   تعتريها صواعقٌ ورعودُ

إن أصْلابَ يَعْرُب لَبَرَاءٌ   منكمُ أيها العبيد العبيدُ

(1) الديوان: دار العودة، مج1، بيروت، سنة 1979.

(2) كتاب السوافيري: (م.س)، ص 510 ـ 511.

ولاشك أن الجانب الأكبر من اللوم والاتهام كان ينصرف إلى الحكام لا إلى الشعوب، حتى بلغ الأمر ببعض الشعراء حد تحريض الشعوب تحريضًا مباشرًا على هؤلاء الحكام غير المؤتمنين على قضايا الأمة، المشغولين بملذاتهم وتوافه الحياة[1].

عند ذلك الحد أدرك الشاعر العربي انكسار المبدأ والمنطلق على صخرة الواقع الواهن، واتضح بُعد البون بين إرادة الشعوب، وعمق إيمانها بوحدة جذورها، وطموحات مستقبلها من جهة، وتخاذل الحكومات، وعجزها عن مواجهة ما يحاك للأمة بما يجب أن تكون عليه المواجهة من جهة أخرى؛ ومن ثم انصرف الشاعر عن الحكومات إلى الشعب، في محاولة للتغلب على الإحساس بالانكسار، وإحياء الأمل في مستقبل أفضل، يتناسب فيه معطى الواقع مع راسخ المنطلق والمبدأ الأساسي، وسبيل الشاعر إلى ذلك، هو الاحتشاد بوحدة الإرادة الشّعبية، والإيمان بفاعلية الوحدة النفسية التي تربط خيوطها بين شعراء الأمة في كل قطر، ومثقفيها المستنيرين، والمخلصين من رجالاتها.

التفاعل القومي وإنجازات الأقطار

تحت مظلة الوحدة النفسية التي ربطت بين شعراء العروبة في مختلف أقطارها، ووجدت غذاءها في نضج الوعي، وسعة الأفق، واستمداد الموروث الثقافي والحضاري، وبرغم الإحباط الناتج من عدم تحقق الوحدة السياسية أو الاقتصادية، وقصور مواقف بعض الحكام عما تستوجبه تلك المواقف، راح الشاعر العربي يمارس

(1) راجع كتاب السوافيري، ص 522 ـ 523.

حضوره الواضح في متابعة ما يقع من أحداث لافتة، تشكل علامات متميزة عبر التاريخ الحديث في سائر الأقطار العربية. ويأتي في مقدمة تلك الأحداث ما يؤكد مصداقية الهوية العربية والانتماء القومي، وعراقة جذور الصلابة والإباء العربي الذي يتبدى في مواقف الكفاح ضد قوى الاستعمار، أو التسلط والهيمنة التي كانت تعبث بحرية الشعوب وسيادة الأوطان هنا أو هناك، ماثلة في حركات التحرير، وثورات الاستقلال.

فحين قامت الثورة المصرية سنة 1952، رأى فيها العرب جميعًا بداية عهد جديد، مفعم بالأمل نحو مستقبل مشرق لكل الأقطار العربية؛ ومن ثم تلقاها شعراء العربية في شرق الوطن وغربه بحفاوة وإكبار وبشر. وها هو ذا الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد يستقبلها بمشاعر تفيض حرارة، ويعلق عليها الآمال، فيقول من قصيدة طويلة[1]:

دوَّى النفير على الفضاء يزمجر ... ويهزّ آمال الطِّماح ويزأرُ

. . . .

مصر الحبيبة حطمت نير الأسى ... وتهدّم الجلاد والمستعمر

فالشرق أنَّى سرْت دَفْقٌ جارف ... وتحفّزٌ وتوثّب وتحرّر

يا مصر أنت بعثت آمالاً لهم ... تذوي على سمع الزمان وتهدر

يا مصر يا أمل الشعوب جميعها ... سيرى فعين الله نحوك تنظر

---

(1) نقلاً عن كتاب أحمد بدوي: شعر الثورة في الميزان، مكتبة نهضة مصر، ط3، ج1، سنة 1958، ص 131 ـ 134.

ويجاوبه ـ من الغرب ـ شاعر الجزائر محمد العيد، قائلاً[1]:

بـارق مـن بـوارق الـرشـد لاحـا جـر لـلـشّـرق غـبـطـةً وفـلاحـا

هـذه مـصـر أنـكـرت مـا دهـاهـا فدعت جيشها فخاض الكفاحا

لـم يُـرِقْ قـطـرةً مـن الـدم فـيـهـا أو يُـثـر غـارة ويـشـهـرْ سـلاحـا

طـهر الـجـيـش نـيـل مـصـرٍ فـما أبقى به غَـيْـلَـمًا ولا تـمـسـاحـا

ومن الملاحظ أن الشاعر لم يتعامل مع الحدث تعامله مع إنجازه الفردي الخاص الذي يعود عليه خيره؛ فالثورة ثورته، والعائد المعنوي هو ما يبهجه ويعيد إليه ثقته بذاته التي طالما أحبطت، ويفتح أمامه طريق الأمل في وصل حاضر الأمة بماضيها. وفي الوقت نفسه لا يغيب عن خاطره، وهو يتأمل حدثًا محددًا في مكان محدّد، الأثر الممتد لهذا الحدث ليشمل أرجاء العروبة كلها، فكأنما هو خطوة أولى على طريق ممتد، لابد أن يبلغ مقتحمُ مخاطره نهاية الأمد، مارًّا بإخوانه الذين يشاركونه في الميراث والطريق والغاية.

وحين يتحقّق حلم العراق بالثورة على الطغيان في 14 تموز/ يوليو سنة 1958؛ يتلقى الشاعر العربي في مختلف الأقطار العربية الخبر بالبشر والبهجة، ويردّد أناشيد النصر التي تؤكد إعلاء إرادة الشعوب، وسقوط ممالك الجبابرة. من ذلك «أغنية انتصار» التي تغنى بها الشاعر المصري حسن فتح الباب، فقال فيها[2]:

(1) عبد الله ركيبي: (م.س)، ص 108 ـ 109.

(2) ديوان: فارس الأمل، الأنجلو المصرية، سنة 1965، ص 201 ـ 205.

ما أروع أيام النصر

تهدر شلالاً من دم

تثأر من وحش أبكم

. . .

واستيقظ شعب

حطم مقبرة الطغيان

مزق أكفان النسيان

وتغنى للوادي الأخضر

أغنية النصر

ما أنضر أوراق البستان

أن تفرش في قلب الإنسان

ظلاً يحتضن الأحباب

عشاق الحرية

إن الأغنية تتبلور في التركيز على يقظة الشعب، وسقوط الطغيان وعشق الحرية التي يستظل بظلها الإخوان، مترابطين متحدين، تغمرهم مشاعر الحب. وتلك هي أسس المبدأ أو النهج الذي يتحراه شاعر العروبة، ويراه سبيلاً لتماسك كيان الأمة، وتجاوز رداءة واقعها.

وحين تجاوز جرائم الإيطاليين في ليبيا كل حد؛ تثور ثائرة شاعر الكويت فيخاطب العدو، قائلاً[1]:

قبحًا لكم يا بني روما فبغيكم　　جنيتمُ فيه يا ظُلّام شنآنا

سفكتم الدم عدوانًا بلا سببٍ　　أيتمتمُ النشء طفلات وولدانا

زلزال ظلمكم والله إن له　　نارًا تفجّرُ فيما بعد بركانا

وحين يثمر نضال أبنائها، فيتحقق لها الاستقلال، نجد الشاعر الجزائري محمد العيد تغمره الفرحة بالإنجاز، وتحقق الأمل، فيقول[2]:

أمل تحقّق بعد طول نضال　　ومثال فَوْزٍ كان خير مثالِ

. . . .

أرأيت أعظم غبطة من أمة　　مهضومةٍ حَظِيَتْ بالاستقلال

وحين ينال السودان استقلاله؛ يسارع العيد بالتهنئة، ويسوق خلالها بهجة الشرق بأجمعه، فيقول[3]:

فوزٌ سرت بحديثه الركبان　　فالشّرق مغتبط به جذلان

ما أسعد السّودان باستقلاله　　فاليوم يرفع رأسه السّودان

وحين يصمد أبناء البحرين ـ على قلتهم، وتواضع عتادهم ـ

(1) ديوانه: من الكويت، القاهرة، د.ت، ص 34.

(2) عبد الله ركيبي: (م.س)، ص 115.

(3) السابق، ص 117.

في مواجهة العدوان البريطاني عليهم، نجد الشاعر الكويتي عبد الله سنان يشد على أيديهم مهنئًا ومشجعًا، ثم يقرن التهنئة والتشجيع بسخرية حادة من أهم أعدائهم، فيقول[1]:

هنّئوا سكسون بالنصر المبين ... واهتفوا.. حيوا الأسود الفاعمين

هنئوها بانتصارات على ... أمة عزلاء تأبى أن تلين

قاومت إنجلترا «نزوى» كما ... قاوم الأسطول أشبال العرين

قاومت مؤمنة بالحق لا ... تنحني، والفوزُ حِلْفُ المؤمنين

وحين تحقق للجزائر نصرها، بعد طول كفاح، ومليون شهيد، أعلى الشاعر العربي في كل بقعة من أرض الوطن «فرحة النصر». من ذلك ما قاله الشاعر المصري محمد التهامي في غمرة النشوة بالإنجاز[2]:

تنفس الصبح في «الأوراس» وابتسما ... وقبّل الأرض لما أن رأى العلَما

هذي الشوامخ قد عزّت بما بذلت ... وحققت بمواضي عزمها الحلما

....

أخا الجزائر: أحلام المنى صدقت ... وهزّنا النصر قلبًا صادقًا وفما

أما انتصار العروبة في تشرين الأول/ أكتوبر سنة 1973؛ فكان أغنية الأمة، التي مازالت أصداؤها تتردد عالية حتى اليوم، ولا يكاد يوجد شاعر عربي في شرق الوطن أو غربه لم يسجل إحساسه

---

(1) نفحات الخليج، ص 191.

(2) أشواق عربية، ص 169، 171.

بالكرامة والانتصاف بما استطاع الجندي العربي إنجازه في تلك الحرب الظافرة[1].

وإذا كانت الأحداث المشار إليها كلها مما يتعلق بالنصر أو الاستقلال المسعد، أو الصمود المشرف؛ فإن الشاعر العربي لم يقف صامتًا إزاء أحداث أخرى تدخل في باب الهزائم، أو الانكسارات، أو الكوارث الطبيعية، يتعرض لها إخوته في هذا القطر أو ذاك، ولابد أن يمتد أثرها ـ مباشرًا أو غير مباشر ـ إلى سائر الأقطار، ويستشعر آلامها كل من ينتمي إلى العروبة. هذا فضلاً عما خصت به فلسطين على نحو ما سبق تناوله.

حين أصاب الزلزال مدينة «أغادير» في المغرب العربي؛ شمل الأسى والأسف أقطار العرب كلها، وراح الشّعراء يرصدون أبعاد المصاب، ويواسون أصحابه، ويستخلصون منه العبرة. من ذلك قول الشاعر المصري محمد التهامي[2]:

كم في أغادير العزيزة وقفةٌ تدع اللبيب يخونه التعبير

ماذا يقول الشعر عند مصائبٍ لا الحصر يجمعها ولا التقدير

لكنه الجبّار يجري حكمه قدرًا بكل الكائنات تدور

. . . .

يا ليت من شغلوا بجاه نفوسهم فطنوا لأن جَنَى الحصاد قشور

---

(1) راجع أحمد محمد عطية: حرب أكتوبر في الأدب العربي الحديث، اقرأ 480، سنة 1982.

(2) السابق، ص 233 ـ 235.

كم في أغادير لهم من عبرة   في ضوئها يتألق التفكير

و«حين وقعت معركة يونيو 1967 وخسرناها، كنا كمن لطم على وجهه بغتة، دون أن يعمل حسابًا لهذه اللطمة. وأعقب هذا الوضع حالة شعر فيها العرب باضطراب وتخلخل في شتى القيم التي آمنوا بها، ورددوها طويلاً.

ولقد أحسَّ الشعراء والأدباء بالكارثة أكثر من غيرهم، وأصبح الأديب العربي يعيش في حيرة مما وقع بحكم إحساسه المرهف، وهزت الهزيمة وجدانه وعقله؛ فأصبح لا يدري على وجه التحديد ماذا يقول وماذا يفعل؟.. لم يكن يدري هل يثور على نفسه أم يثور على الآخرين؟ هل يتكلم أم يصمت؟

وكان لابد أن تتباين المواقف في مثل هذا الوضع»[1]. لكن الذي لا خلاف فيه هو أن الحدث شكل هزة في كل ركن من أركان الوطن العربي بأجمعه، ولم يكن - في لحظة من اللحظات - خاصًا بدول المواجهة مع العدو الصهيوني. وإذا تجاوزنا ردود الفعل السريعة، التي جاءت مفعمة بالغضبة النفسية، والثورة الانفعالية الموقتة، وجدنا أن الشاعر نهض بدور الحكيم والقائد، فراح يتأمل التجربة، ويستبطن الحدث، محاولاً تبين العلل والأسباب التي أدت إلى تلك النتيجة المؤسفة، كما أنه - في أحيان أخرى - مارس دور القائد المحنك الذي راح يعالج الأنفس الكسيرة في جنده، ويطهر جراح تلك الأنفس ببث الثقة، وإذكاء روح النضال،

---

(1) عبد الله ركيبي: (م.س)، ص 81.

والإصرار على الثأر، واستعادة ما فقد، أداءً لحق الشهداء الذين رووا الأرض بدمائهم. وهذا ما أثبتت الأيام عظيم أثره، ماثلاً في إنجاز الحرب التالية، حرب النصر في سنة 1973.

ها هو ذا الشاعر الجزائري أبو القاسم خمار يرفض الهزيمة، ويستثير الأنفس صوب النصر، قائلاً[1]:

لن نرتضي عارًا جديدًا في فلسطين السليبهْ

لا لن يداس المسجد الأقصى وأرْدُنُنا الحبيبة

وثرى دمشق معاقل الأبطال جبهتنا المهيبة

كالسيل نقتحم الجحيم، كتيبة تتلو كتيبه

أرواحنا إن لم نعش للنصر ندفعها ضريبة

ويضيق الشاعر العربي في الكويت باحتلال العدو للأرض العربية، كما يضيق بالركون السلبي إلى تلك القرارات الورقية التي تصدر عن هيئة الأمم ومجالسها، فيعمد إلى استثارة الغضبة العربية التي لا أمل في استعادة ما سلب إلا بها. وهذا ما يقوله عبد الله سنان في قصيدته التي منها[2]:

هذي جيوش العدا تحتل ساحتكم فأين أنتم وأين الحقد والغضبُ

سيناء قد ذهبت والضفتان وشر قيّ القناة وقدس الله والنقب

في كل يوم لنا شكوى نردّدها في هيئة كل ما جاءت به كذب

(1) السابق، ص 83.

(2) البيان، أيار/ مايو سنة 1969.

مـاذا نـؤملـه مـن هـذر هـيـئـتـهـم   ومجلس الأمن ماذا منه نرتقب؟

ولأن الشاعر الفلسطيني الذي أخلص لقضيته، وطالت معاناته من قبل النكسة ومن بعدها، أشد إحساسًا بعمق الجرح؛ فإننا نجده يستشعر شديد وطأة القهر الذي يتنامى بتطور أحداث القضية؛ وهذا ما تبثه فينا كلمات محمود درويش، التي يجسّد بها أزمة المصري الذي لا يقر بشاعة الواقع المتردي في جنبات الحياة المختلفة على نحو جعله سببًا مباشرًا في وقوع الهزيمة؛ ولذا يصرخ قائلاً[1]:

يا مصر أعطيني الأمان

لأموت ثانية. . شهيدًا لا أسير

السد عال شامخ، وأنا قصير

والمنشآت كبيرة، وأنا صغير

والأغنيات طليقة، وأنا أسير

يا مصر! أعطيني الأمان

إني حرستك. كانت الأشياء آمرة

وآمنة

وكان المطرب الرسمي يصنع من نسيج جلودنا

وتر الكمان

ويطرب المتفرجين.

(1) الديوان، دار العودة، مج2، ت ط، بيروت، سنة 1978، ص 342 ـ 344.

قد زيفوا يا مصر حنجرتي

وقامة نخلتي

والنيل ينسى

وحين ينظر الشاعر المهموم بهموم وطنه إلى الهزيمة نظرة من يستشعر عظم فجيعتها ويحس مسؤوليته عنها، فلابد أن يواجه نفسه وإخوة الوطن بالحقيقة مهما كانت قاسية، إنه يتحول إلى طبيب حكيم، يشخّص العلة، ويحدّد الدواء، وإن كان مرًّا. عندئذٍ يتضح الأمر في رؤيته، وينحصر في أمرين: أولهما افتقاد العدة الحقيقية التي من شأنها أن تحقّق النصر، والاكتفاء بالخطب الرنانة والكلمات الجوفاء. وثانيهما: التشظي والتناحر، والاستعانة بالعدو على الإخوة. وهذا ما حرص الشاعر العربي على أن يجبه به أمته حين قال[1]:

إذا خسرنا الحرب.. لا غرابة

لأننا ندخلها بكل ما يملكه الشرقيّ من مواهب الخطابة

بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة

لأننا ندخلها

بمنطق الطبلة والربابة

ولكونه ألح كثيرًا في التحذير من العلة المزمنة التي رصد آثارها في التاريخ العربي الممتد؛ علة الخلافات العربية، واطراد

(1) نزار قباني: **الأعمال السياسية الكاملة**، ص 75.

تبادل السباب والقذف، والتنازع لأوهى سبب؛ فإنه يرسم صورة فنية دقيقة عبر إيقاع هادئ يلخص به حديثه عنها بعد مرور قدر من الزمن الكافي للتأمل حين يقول[1]:

يأتي حزيران ويذهب

والفرزدق يغرز السكين في رئتي جرير

والعالم العربي شطرنج

وأحجار مبعثرة

وأوراق تطير

والخيل عطشى والقبائل تستجار ولا تجير

إن الحدث ـ ما يسر منه وما يسوء ـ قد تجاوز، من منظور الشاعر العربي، كونه هماً أو إنجازًا واحدًا لأمة واحدة، إلى كونه موضوعًا للتأمل، واستخلاص التجربة التي من شأنها أن تصلح واقعًا، وتدعم ماضيًا وتؤسس لمستقبل. وهكذا غدت الأحداث مادة تفاعل قومي إيجابي في وجدان الشاعر وعقله.

أعلام ومواقف

فضلاً عن كون الشّاعر العربي ذا حضور في مختلف المناسبات القومية والاجتماعية على امتداد أرجاء وطنه، فإن مما يؤكد الحس القومي بصفةٍ خاصةٍ ما كان يوليه من عناية خاصة لبعض الأعلام الذين يتميزون عن سواهم بدور بطولي خاص،

---

(1) السابق، ص 235.

يسوغ لهم أن يحتلوا مكانة خاصة في سجلات التاريخ الحديث للأمة العربية. ومن هنا نجد «شوقي»، على كثرة ما قدم من شعر الرثاء، يتوقف من رثائه للمجاهد الليبي عمر المختار عند دوره البطولي في مواجهة الطغيان والدفاع عن حرية مواطنيه.. يقول[1]:

يا أيها السيف المجرد بالفلا   يكسو السيوف على الزمان مضاء

تلك الصحاري غِمْدُ كل مُهَنَّدٍ   أَبْلَى فأحسن في العدو بلاء

....

في ذمة الله الكريم وحفظه   جسد ببرقة وُسدَّ الصحراء

لم تُبق منه رحى الوقائع أعظما   تَبْلَى ولم تبق الرماح دماء

كَرُفاتِ نَسْرٍ أو بقية ضَيْغَمٍ   باتا وراء السافيات هباء

ويتوقف الشاعر العربي مبهورًا بالإنجاز البطولي لبطل الريف المغربي «عبد الكريم الخطابي»، الذي يراه وقد فعل السّحر في تحريك قوى الإباء والمواجهة والصمود في أرجاء الوطن العربي، شرقه وغربه؛ وهذا ما يصوغه علي محمود طه حين يقول[2]:

شيخ الفوارس حسب عينيك أن ترى   هذي الفتوح وهذه الأمجادا

«الريف» هبّ منازلاً وقبائلاً   يدعو فتاه الباسل الذَّوَّادا

حن الحسام لقبضتيك وحَمْحَمَتْ   خيل تُقرِّب من يديك قيادا

....

(1) الديوان، ج2، ص 344 ـ 345.

(2) ديوان الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، سنة 1972، ص 806 ـ 813.

عبدَ الكريم: انظر حيالك هل ترى إلا صــراعًــا قــائــمًــا وجــهــادا
الــشّــرق أجــمــعــه لــواء واحــدٌ نـظـم الـصـفـوف وهـيـأ الـقـوادا

وحين يجاوز المستعمر «المتحضر» كل حدود الهمجية والقهر في مواجهة المناضلين من أجل الحرية والكرامة، حتى ليبلغ به الأمر إحراقهم أحياء، على نحو ما فعل المحتلون الفرنسيون في البطل الجزائري عبد الحميد بوصوف، لا يقف الشاعر العربي صامتًا، وإنما يسجل الغضبة العربية، والصمود الجزائري، وينذر بثأر الإخوة والأبناء. يقول الشاعر المصري حسن فتح الباب[1]:

كانت بيادر الحصاد تشتعل
وأذرع الثوار في الجبل
تسد عين الشمس بالشرر
وأعين النساء لم تفِض
على ثرى مناضل سقط
فالموت كان يجرف الجليد
يقتحم الأسلاك والسدود
ويطعم الوليد نار الثأر
لما هوى «بوصوف» يحترق

(1) فارس الأمل، ص 223.

وقد يحدث أن يبرز من عمق المعاناة التي يواجهها شعب، وصلابة النضال الذي يبذله أبناء أحد الأقطار العربية، شخصية لافتة الدور والغاية، تحتل مكان القيادة، وتستقطب الأنظار، فتبدو مؤهلة كي تكون الرمز ومناط الرجاء في تغيير الواقع وإصلاح المستقبل. وعندئذٍ تتعلق بها آمال الأمة في أرجائها كافة. وهذا ما يتجسّد مثاله الأجلى في شخص جمال عبد الناصر بصفة خاصة، حين دعا بقوة إلى القومية، وراح يرعى غرسها في دأب وإخلاص، ووجد من الأنصار لتلك الدعوة رجالاً ذوي حماسة وصدق.

وإذ ذاك نجد الشاعر العربي يشرئب من الجنوب الشرقي في اليمن ليرقب ـ في انبهار ـ الدور الذي ينهض به القائد منطلقًا من الشمال في كل اتجاه، فتتمثل له البطولة جديرة بالإعلاء، مثيرة للدهشة والإعجاب، فيتساءل مشدوهاً[1]:

مَنْ جمالٌ، ومَنْ أسمى جمالا معجزات من الهدى تتوالى

وشموخًا يسمو على كل فكرٍ وعلى كل قمّة يتعالى

من جمال؟ حقيقة تنثني عنها الخيالات، يحترقن انفعالا

وعناد أعيا البطولات حتى رجع الموت عنه يشكو الكلالا

ولاشك أن تميز الشّخصية، وتميز الإنجاز، وصلابة الموقف، كانت داعي الانبهار؛ فلقد تعرضت الثورة وقائدها لتحديات كثيرة، فتم اجتيازها على نحو يثير الإعجاب. ولاشك أن روح التحدّي التي أظهرها عبد الناصر في مواجهة قوى العدوان

(1) عبد الله البردوني: **الديوان**، مج1، دار العودة، بيروت، سنة 1979، ص 567.

المتكاتف ضده في سنة 1956 بوصفه المارد الذي سوف يفجر المخوف من طاقات الأمة، كان شيئًا جديدًا على العرب في العصر الحديث. وهذا ما توقف الشاعر للإشادة به في جانب آخر من القصيدة.

وحين يعاجل الموت رمز البطولة ومناط رجاء الأمة في مرحلة حرجة من مراحل نضالها خلال مسيرة المواجهة الحتمية لأعداء نهضتها، والمتربصين بحرية أبنائها، ومستقبل أجيالها، يحرص الشاعر العربي على النهوض بدور رائع، هو حفظ الأمة من السقوط أو الانكسار، فيؤكد لها أنها ـ بفضل دور الزعيم ورصيد عطائه ـ قد تحصّنت بالوعي الذي يكفي أداةً فاعلة للاستمرار ومواصلة الطريق، وتبينت غايتها والوسائل التي تبلغ بها تلك الغاية، دون أن يهون ذلك من فداحة الخطب. وبهذا يكون الشاعر حامل المصباح، الكاشف عن تجذر هذا الوعي وثبات سوقه. وهذا ما تشفّ عنه نبرات الحكمة في صوت شاعر العروبة وشاعر إفريقيا حين يقول[1]:

بعدك لا

قبلك لا

لا روعة النصر، ولا جلال الانكسار

لا هالة المجد، ولا الشمس، ولا المدار

انْهَتَكَ الستار وخرج الليل من النهار

(1) محمد الفيتوري: الديوان، مج2، دار العودة، بيرت، سنة 1979، ص 93 ـ 94.

فالبطل الذي أضاءت وجهه الأقدار

مضت به الأقدار

مضى، وأبقى للملايين وللأحرار

أثمن ما يبقيه من بعدهم الثوار

الرمز والشعار

وحلم الانتصار

وأن يزول ذلك الجدار

ويعصف التاريخ بالمغول والتتار

وتفتح الدار ذراعيها

لأهل الدار

على هذا النحو، وعلى امتداد الحركة الموارة في تاريخنا السياسي والأدبي، كان للشعر دوره، وللشاعر حضوره، في تأكيد وحدة الأمة، وترسيخ قوميتها بوصفها المحور الأساسي لوجودها، والمنطلق الجوهري لمسيرتها، ثم صحب هذه المسيرة حاديًا حدبًا في قضيتها التاريخية؛ قضية الوطن السليب؛ قضية فلسطين، وكبار الحوادث التي واجهتها، ما يرضي ويبهج منها، وما يسوء أو يؤلم، كما كان الكتاب المخلد للرموز الباقية من أعلامها، الحافظ لإنجازاتهم وبطولاتهم المضيئة في تاريخ الأمة العربية المعاصر.

الفصل الثالث

رؤية صهيونية للشعر العربي الحديث

نموذج وتحليله

«الشعر العربي الحديث» فيما بين سنتي 1800م، 1970م ـ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ـ هو موضوع الكتاب الذي كتبه س. موريه، ونشر ـ تحت هذا الاسم ـ في السبعينات، متضمّنًا مباحث أطروحته التي نال عنها درجة الدكتوراه في الأدب العربي من مدرسة الدراسات الشّرقية والإفريقية بجامعة لندن سنة 1965م. . مضافًا إليها بعض البحوث التي سوغ بها لنفسه شمول أحكامه للفترة الأخيرة، ثم نقله إلى العربية أخيرًا الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح[1].

ولقد جاء هذا الكتاب في مجلد كبير الحجم، إذ جاوز في طبعته العربية خمسمائة صفحة، ويحتوي على تقديم وتمهيد وتسعة فصول، مقسّمة إلى ثلاثة أقسام. . عنوان أولها «الشعر المقطعي» ويتضمّن ثلاثة فصول. . درس أولها إحياء الشعر المقطعي، وتطوره في الأدب العربي الحديث خلال القرن التاسع عشر،

(1) صدر الكتاب مترجمًا إلى العربية عن دار الفكر العربي بالقاهرة، سنة 1986م.

وانحصرت بيئة الإحياء والتطور المتناولة في هذا الفصل في سوريا ولبنان. ودرس الفصل الثاني تطور الشعر المقطعي في مصر في مطالع القرن العشرين.. مع اهتمام خاص بدور خليل مطران، وأثره فيمن بعده، خصوصاً مدرسة الديوان ومدرسة أبولو. أما الفصل الثالث من هذا القسم فعني بتطور الشّعر المقطعي عند شعراء مدرسة المهجر في أميركا الشمالية.

وجاء القسم الثاني في فصل واحد يعنى بدراسة الشعر المرسل ـ ظهوره وتطوره ومصيره ـ في الأدب العربي الحديث، ومحاولة إثبات رده إلى أصوله الأوروبية.

أما القسم الثالث فتضمن خمسة فصول كبيرة تدور كلها حول الشّعر الحر، وما يرتبط به من نثر يسمّى النثر المشعور أو الشعر المنثور.. فدرس أولها نصيب أحمد زكي أبو شادي ومدرسته من التجديد في هذا الإطار فيما بين سنة 1926م، وسنة 1947م. ودرس الثاني مدرسة الشّعر الحر في العراق وأتباعها منذ سنة 1947م حتى نهاية الفترة المدروسة، وعدّ هذه الفترة هي المرحلة الثانية من مراحل تطور الشّعر الحر في الأدب العربي. أما الفصل السابع ـ أو ثالث فصول هذا القسم ـ فعني بدراسة تأثير الشّعر الغربي، وخصوصاً شعر ت. س. إليوت في الشّعر العربي الحديث فيما بين سنة 1947م، وسنة 1970م. وهذا الفصل ـ فيما يبدو ـ أهم وأخطر فصول الكتاب. وفي الفصل الثامن يرصد الدارس الاتجاهات الفكرية أو «الأيديولوجية» ـ كما يسمّيها ـ في الشعر الحر.. تلك الاتجاهات التي حصرها في ثلاثة هي:

1 ـ الاشتراكيون العرب، ويقصد بهم ذوو الميول الشيوعية.

2 ـ القوميون العرب، وهم المعنيون بقضية الهويّة العربية.

3 ـ مدرسة مجلة «شعر» اللبنانية، وهم المستغربون.. المرتمون في أحضان الحضارة الغربية، والثقافة الأوروبية والأميركية، المُغْلون لكل معطيات تلك الحضارة وثقافتها.. المحقّرون ـ في الوقت نفسه ـ لكل ما هو عربي شرقي، يرون التمسك به سبب تخلف وانحطاط.

أما الفصل الأخير من هذا القسم ـ ومن الكتاب جملةً ـ فيدرس النثر باعتباره أداةً فاعلةً في تشكيل المفهوم الجديد للشعر، وبالتالي يؤصل ـ في الأدب العربي الحديث ـ لما يسمّونه مرة بالشعر المنثور، وثانية بالنثر المشعور، وثالثة بقصيدة النثر.

وهذا الكتاب ـ على ضخامته، واتساع المادة التي جعلها موضوع دراسته، والامتداد الزمني الكبير الذي اتخذه إطارًا لمعالجة هذه المادة ـ يوشك أن يقوم على فكرة واحدة.. يطرحها في البدء ـ في اعتساف الواثق، وتحدّي المجاهر بالإثم ـ، ويلح عليها عبر مساره الطويل، ثم يحرص الحرص كله ـ معتمدًا على مسلك علمي مرة، وغير علمي مرات عديدة ـ على دعمها ومساندتها، واجتلاب الأدلة والشّواهد التي من شأنها أن ترسّخها أو توهم بموضوعيتها. وهذه الفكرة تتلخص في أن الشعر العربي الحديث قد شهد خلال المائة الأخيرة ثورة كبيرة تعد «أول ثورة من نوعها في تاريخ الشعر العربي، يبلغ فيها التأثير الأجنبي درجة تكاد تصل بالشعر العربي الحديث إلى حالة من الانفصال التام عن ميراثه

التقليدي»[1]. أما البديل الذي قدمته هذه الثورة فكان «المحاكاة المباشرة لأشكال الشعر الغربي وموضوعاته»[2].

ومن هذا الطريق أفلح ثوار الشعراء أن يفيضوا على الشعر العربي الحديث كل معجب باهر من ضروب الجديد، وحلي التجديد!

ولقد حرص الكاتب ـ ابتغاء تأكيد هذه الفكرة وإشاعتها ـ على أن يسلك كل سبيل، ويلج كل حرج. . لا يبالي في ذلك بالهجوم الشرس على الموروث العربي من غير مبرر، أو ضرورة علمية، أو التزيد والمغالطة، والتناقض في تكلف الحجج التي تثبت تبعية الأدب العربي للأدب الأوروبي بكل وسيلة ممكنة. بل لا يتردّد في إعمال عصبيته الدينية بفاعلية شديدة في نسج القضايا، وصوغ الأحكام، وتفسير الظواهر الفنية تفسيرات غير فنية. . . ولا يأبه ـ عبر ذلك ـ لإغفال الحقائق التي من شأنها أن تفسد عليه خطته وغايته، وتضخيم التوافه التي قد تعينه على شيء من تلك الغاية. وأكثر من ذلك قرنه بالمتناقضات، واعتساف النتائج من مقدمات لا تنهض بها، وربما لا تربطها بها صلة في بعض الأحيان، والانطلاق من مسلمات ليست من التسليم في قليل أو كثير، وإعادة طرح المسائل الأولية التي لم تعد موضع جدل في تاريخ الأدب العربي طرحًا جديدًا، يعمد خلاله إلى إغفال ما انتهى إليه الباحثون في شأنها، حتى يتيسر له أن يلويها إلى الجهة التي هو

(1) **الشعر العربي الحديث**. . . ص 11. وراجع ص 325.

(2) نفسه، ص 16. وراجع: ص 230، ص 320.

موليها... وغير ذلك كثير، مما يمكن أن نقف عليه، ونتناوله خلال النقاط التالية:

أولاً ـ التعسف في الهجوم على ميراث الأدب العربي

صب الدارس هجومه ـ في مواطن عديدة ـ على القصيدة العربية الموروثة التي تعرف الآن بالشكل المحافظ أو التقليدي، ولكنه لا يقدم أية أسباب موضوعية تبرّر هذا الهجوم.. اللهم إلا إذا عُدَّت الكلمات الرنانة والعبارات الخطابيّة الجوفاء مبررات موضوعية؛ ولعلَّ هذا هو ما جعل الباحث ينقض غزله بنفسه في مواطن أخرى.

لقد بادر الكاتب، في تقديم الكتاب، إلى وصف «القصيدة العمودية» بأنها تتميز بالجمود، والانتظام الصارم، والتأنق المبالغ فيه، ثم أردف قائلاً: «إن الكتاب الذين فجَّروا ثورتهم ضد القصيدة العمودية التي حظيت بالإجلال والتوقير على مر العصور، وحاولوا تجربة كل جديد في مجال المعجم والأسلوب والموضوع والشكل الشعري... إنما فعلوا ذلك ليحرروا أنفسهم من ربقة العبودية للنظم العربي القديم، وأشكاله الوزنية التقليدية»[1]. بل إن القافية العربية الموحَّدة تتمثل له «وقد عُدَّت مسئولة عن الحال المتدهورة التي آل إليها الشعر العربي في بداية القرن العشرين، وعن حرمان الشعر العربي من العناصر الدرامية والقصصية والملحمية طوال العهود التي مارست فيها نفوذها»[2].

---

(1) الكتاب، ص 7.

(2) الكتاب، ص 14 ـ 15.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، فلقد «وصفت القصيدة التقليدية أيضًا بالرتابة، وافتقاد الوحدة العضوية، فليس فيها إلا وحدة الوزن والقافية...؛ ومن ثم استحالت القصيدة كثيبًا مهيلاً من الرمال، أو مجموعة من القضايا المستقلة، تفتقد التسلسل المنطقي الحقيقي الذي يسمح بالتنوع في تنظيم سطورها»[1].

وحين راح يشيد بدور المهجريّين في التجديد قال: «استطاع المهجريون أن يحطّموا تقاليد الشاعر القديم تحطيمًا تامًّا، وأن يعيدوا إلى الحياة، بسبب تأثرهم بالأدب الغربي، الوظيفة القديمة للشاعر، التي نسيها الشعراء العرب لفترة طويلة؛ بسبب التركيبة السياسية والاجتماعية لحياتهم البدوية، والدور الخاص الذي لعبه العربي البليغ فيها»[2]. أما هذه الوظيفة فتتحدّد من خلال أقوال أبي ماضي ونعيمة جبران التي يوصف فيها الشاعر بأنه «نبي وفيلسوف ومصور وكاهن ورسول»... بل «في الشعراء يتجلى سر النبوة»[3].

وإلى أوزان القصيدة العمودية ـ بصفة خاصة ـ يرجع النصيب الأوفى من الجناية، ودواعي الاتهام، ومبررات الهجوم، «فقد اتهمت بالرتابة والرنين، وتشجيع النغمة الخطابية التي تعوق التعبير عمّا يدق من إحساس»[4]. ولا يجد الباحث حرجًا في أن يلقي

(1) الكتاب، ص 15.
(2) الكتاب، ص 124 ـ 125.
(3) الكتاب، الموضع نفسه وهوامش الصفحتين.
(4) الكتاب، ص 15.

على النظام الموسيقي لهذه القصيدة كل جريرة، بصرف النظر عن مقتضيات المنطق السليم ورؤية العقل السويّ، ودونما مبالاة بانفصال النتائج عن المقدمات. . الأمر الذي يتضح في قوله: «لقد أحسَّ الشعراء العرب. . . بتأثير الأدب الغربي، وبدؤوا يشعرون بالحاجة إلى تغيير موضوعات شعرهم واستعاراته، وألقوا تبعة قصورهم في هذا المجال على ما يفرضه النظام الموسيقي للشعر العربي من وحدة الوزن والقافية؛ إذ أدى الالتزام بهذا النظام إلى التضييق على مواهبهم والحد من حريتهم في التعبير عن أفكارهم الخاصة، وعالمهم الباطن وعواطفهم. . . واتهموا القافية الموحدة بتقييد الرؤية في الشعر العربي، والحيلولة بينه وبين إنتاج الملحمة»[1].

هكذا ينبغي التسليم بأن تغيير الموضوعات والاستعارات والمعجم والشكل، وانفساح الآفاق أمام المواهب، وإطلاق حرية التعبير عن الأفكار الخاصة والعالم الباطني والعواطف. . . رهن بتحطيم ذلك النظام الموسيقي «المعوق»، فهل يستوي ذلك في منهج للبحث والنظر؟ وهل يستقيم عند من له دراية بأصول البحث المنهجي ومقتضيات موضوعيته؟.

وحين يريد الباحث أن يكشف هجومه، ويجمع أطرافه في سلة واحدة يقول: «لقد أرهقت فنية «القصيدة»[2] باستخدام التعبير

(1) الكتاب، ص 125 ـ 126.

(2) علامات التنصيص حول كلمة (القصيدة) من صنع المؤلف، يضعها ويكرر ذلك؛ كي يوحي إلينا أنه يسمّيها قصيدة تجوزًا.

التقريري المبسّط عن التجربة الشعورية، وبالميل إلى التلاعب بالألفاظ والزخرف البلاغي السطحي الذي يخفي وراءه تفاهة الأفكار. وباستخدام الشّعر لمعجم صافٍ نقي على نحو مبالغ فيه. وبالأسلوب المجنح، والموضوعات والمجازات والتشبيهات ذات القوالب المحفوظة. . . لقد اعتمدت القصيدة على الفكرة، لا على الصورة الشعرية الحية الموحية، وعلى المعجم المصفّى، لا على التجربة الشعرية والتعبير العفوي (؟!) عنها، ففتقدت بذلك الرؤية الفلسفية الإنسانية الشمولية»[1]. وثمة مواضع أخرى عديدة يكرر فيها المؤلف هذا الكلام بلسانه، أو بلسان من سبقوه إلى الهجوم على القصيدة العربية المحافظة[2].

وإذا كنّا في غير حاجة إلى أن ننبه إلى حدّة الطابع الخطابي الإنشائي، والقصد إلى التعميم الخاطئ، واعتساف الأحكام فيما سبق. . فإننا نحتاج إلى أن ننبه على أن الكاتب نفسه قال عن هذه القصيدة نفسها ـ في موضع آخر ـ كلامًا مغايرًا، ينقض ما قاله من قبل حين قال- في غمرة إشادته بشاعرية خليل مطران ـ: «ولقد مكنته عبقريته وموهبته الشّعرية من أخذ موضوعات ونظريات جديدة عن الأدب الغربي ولاسيما الفرنسي، وأن يخضع هذه الموضوعات والنظريات للمعجم الشّعري التقليدي، ولتقاليد الفصاحة والبلاغة في الشعر العربي. ولم تقف به قدرته عند حدود

(1) الكتاب، ص 15 ـ 16. وهكذا أصبح «التعبير العفوي» سبيل تجسيد «الرؤية الفلسفية الإنسانية الشمولية»!!.

(2) راجع: ص 235، 272، 284، 379.

التعبير عن أفكاره وموضوعاته الجديدة من خلال الشعر المقطعي، بل استطاع ذلك من خلال الشكل التقليدي للقصيدة العربية ذات الوزن والقافية الثابتين»[1]. كما قال: «ويمزج مطران بين الشعر العربي التقليدي والشعر الغربي، حيث يستعمل المعجم الشعري الكلاسيكي استعمالاً لا يقف به عند حدود الوصف الخارجي لمظاهر الأشياء، بل يعمل به على توصيل البيئة المحيطة بالصورة حين يعالج موضوعات جديدة من القصص الرومانسي»[2]. بل لقد «كتب مطران قصائد موحدة القافية من الشّعر القصصي... كما كتب في شكل الأرجوزة عددًا من قصائد الحب الرومانسية الطويلة»[3].

ولا خلاف في أن أيسر معنى لذلك هو أن العيب ـ حيث يوجد ثمة عيب ـ ليس في الوزن والقافية الثابتين؛ ولا في القصيدة ذات الشكل التقليدي التي نالت ـ لعلة خفية ـ كل هذا الهجوم. إنما هو في طبيعة الرؤية، وتفاوت المكونات الثقافية بين الشعراء، ونمط المسلك الفردي الخاص في استخدام أدوات الفن وتوظيف إمكاناته المتاحة.

ثانيًا ـ التزيد والمغالطة في إثبات التبعية

إذا كان حال القصيدة العربية قد تبدى لبصيرة الدارس على هذا النحو الذي وصفه.. فذلك مأزق يستوجب البحث عن

(1) الكتاب، ص 92.
(2) الكتاب، ص 94.
(3) الكتاب، ص 95.

الوسيلة المناسبة لتجديدها وتطويرها. . . «وهكذا استغرق كثير من الشعراء استغراقًا عميقًا في محاولات دائبة لإيجاد وسيلة مناسبة»[1]. ولكن هذه المحاولات جميعها جرت «من خلال المحاكاة المباشرة لأشكال الشعر الغربي وموضوعاته»[2]. . ففي الشعر الغربي الترياق والمخرج! وليس في «محاكاته المباشرة» منقصة. . إنما هي جزء من دائرة التبعية الكلية المحكمة. . بل ربما كان أهون أجزاء تلك الدائرة؛ ذلك أن التأثير الغربي في العرب أدى إلى «إحداث تغيير كبير في العالم العربي تجاوز مداه الجوانب التكنولوجية والعسكرية إلى المجالات الاجتماعية والاقتصادية والأدبية. بيد أن آخر مجال ظهر فيه النفوذ الغربي كان مجال الأدب، كما كان آخر فنون الأدب تأثرًا بنفوذ الغرب هو فن الشعر»[3].

وهذا التأثير «الهين» الذي أصاب آخر فنون الأدب الذي هو آخر مجال ظهر فيه النفوذ الغربي يبلغ بثورة التبعية الأدبية ـ في مجال الشعر ـ أقصى مدّها، فكانت ـ من وجهة نظر الباحث «الموضوعي» الذي تتبعها في بيئات الشّعر العربي على تفاوت صلتها بالثقافة الغربية ـ «أول ثورة من نوعها في تاريخ الشعر العربي، يبلغ فيها التأثير الأجنبي درجة، تكاد تصل بالشعر العربي الحديث إلى حالة من الانفصال التام عن ميراثه التقليدي»[4].

(1) الكتاب، ص 16.
(2) الكتاب، الصفحة نفسها. وراجع كذلك: ص 317 ـ 319.
(3) الكتاب، ص 11. وراجع كذلك: ص 23.
(4) الكتاب، ص 11. وراجع: ص 24، 320، 325.

وحين يستشعر الكاتب حدّة المبالغة، وفرط التزيد؛ يسوق ما يعتقد أنه تفسير مقنع ومبرر مقبول إذ يقول: «إن الشعراء الذين قلبوا أيديهم في هذه الأشكال الجديدة قد كتبوا وهم واقعون تحت تأثير الشعر الغربي، كما تبنّوا فرضية الغرب حول ديناميكية الحياة والأدب، تلك الفرضية التي تؤمن بأن المعايير خاضعة للتغير بمرور الزمن، وأن اللسان العربي القديم، والأدب الذي أنشأه هذا اللسان ليسا أبديين ولا مقدسين، وليسا فوق المؤاخذة»[1].

ويبدو أن دروب تبعية العرب لحضارة الغرب وثقافته تعددت حتى عزت على الحصر، وما طرقت تلك الدروب العديدة إلا باعتبارها سبل نهضة العرب من كبوتهم وانعتاقهم من تخلفهم!! ومن هنا «كانت الثورة التي شهدها الشّعر العربي الحديث ضد الشكل التقليدي بأوزانه وقوافيه لتحرير الشاعر من قيودٍ لا ضرورة لها أحدَ المظاهر الكثيرة التي انعكس فيها التأثير الغربي على العالم العربي»[2].

وتسفر هذه التبعية، التي يتأتى خلاص الشعر العربي من مأزقه عبر طريقها، عن دخول أشكال «جديدة» مثل الشعر المقطعي والمرسل والمنثور والحر، لتحل محل القصيدة التقليدية، وتقطع جديد الشعر العربي عن قديمه.

وحين ينصبّ حديث المؤلف على الشعر المقطعي ـ أول

(1) الكتاب، ص 8.

(2) الكتاب، ص 23.

مرحلة من مراحل التجديد ـ يرى أنه انتقل عن الغرب من خلال ترجمات الترانيم المسيحية نظمًا في سوريا ولبنان. وعندما لا يقوى على نفي وجود نماذج من الشّعر المقطعي في الموروث العربي؛ يعدل من موقفه، إذ يرد ظهور هذا اللون في الشعر العربي الحديث إلى رافدين:

أولهما: ترجمة روائع الأدب الغربي.

والثاني: إحياء بعض صور العروض العربي المولد كالموشح والمزدوج والزجل.

ولكن يعزّ على المؤلف وصف هذه الصور بالعروبة، واعتبار ظهورها في الأدب العربي الحديث نوعًا من استمداد الموروث، فيقول إن إحياءها تم «لما لها من شبه قريب بصور القافية الإنجليزية»!![1]. ولكن هذه النقطة تنزلق به إلى تناقض صريح، لا سبب له إلا العدول عن موضوعية الوصف، ودقة التأريخ، إلى الميل مع الهوى، والخضوع للفكرة المسبقة. ويتمثل هذا التناقض في قوله: «ولم يقتصر الأمر على إحياء الموشحة والزجل... بل استخدمت نظم التقفية والأوزان الإنجليزية، ذات الشبه بالأوزان العربية في تأليف الترانيم العربية البروتستانتية، (وبالطبع لم يسأل نفسه عن سر هذا الشبه ومنشئه)، وذلك بإخضاعها للأوزان الكمية العربية»[2]. ولكنه يعود لينقض هذا الكلام ويثبت ضده إذ يقول: «إننا نجد في هذه الترانيم مجموعتين من صور القافية: الأولى

(1) الكتاب، ص 66، وراجع كذلك: ص 33.

(2) الكتاب، ص 37.

إحياء لبعض صور العروض العربي المولد لما لها من شبه قريب بصور القافية الإنجليزية كالمزدوج والزجل... والموشح... والثانية تتشكل من صور التقفية الإنجليزية والأوزان الكمية الجديدة التي ليس لها شبه بالعروض العربي ولا يمكن تطويعها لقواعده»[1].

ولما كان من البيّن أن المقولة الأخيرة فاسدة؛ فإننا نجده يقدم أمثلة عديدة، يستدل بها على صحة المقولة الأولى دون أن يجد مثالاً واحدًا يورده للاستدلال على مصداقية المقولة الأخيرة؛ لذلك أعقب كلامه السابق بما تصوره دليلاً، يعينه على الاحتجاج للفاسد إذ يقول: «ويمكن التماس الدليل على حضور التأثير الإنجليزي فيما أعطى لكل ترنيمة من عنوان، وفي الوحدة العضوية التي تستمدها القصيدة من تعبيرها عن موضوع واحد، وفي تدفق المعنى بالتضمين عبر الأبيات، واستخدام الشكل المقطعي في القصيدة. هنالك أيضًا نقطة أخرى مهمة تتمثل فيما نجده في هذه القصائد من مجازات وتشبيهات وأفكار جديدة وأسلوب بسيط»[2].

ومهما حاول المرء أن يكون موضوعيًا في رده على هذا الكلام، هادئًا في تفنيده، فإنه لا يملك ضبط انفعالات الضيق والحنق على هذا المنطق.. أية منطق هذا الذي يسمح بأن تتحول جهة النظر من أمر محدّد هو أمر النمط الموسيقى والإيقاع وطريقة التقفية، ومحاولة رده إلى جذوره من التراث، أو إثبات نقله عن

(1) الكتاب، ص 66.

(2) الكتاب، ص 66-67.

الغرب إلى جهة مغايرة تمام المغايرة؛ حيث يساق كلام عام، وأحكام هلامية مثل وضع العنوان، والوحدة الموضوعية، وتدفق المعنى، وورود المجازات والتشبيهات. . .؟!!

ثم إن حماسة الكاتب لتأكيد هذه التبعية، والمبالغة في تصوير مداها وآثارها تقوده إلى مغالطة أخرى؛ إذ يؤكد أن فكرة «تزويد الأدب العربي بدم جديد، وتحريره من قيود الموضوعات والأشكال التقليدية بترجمة ما يعد من روائع الأدب الغربي»[1]. كانت وراء ترجمة الدارس الأرميني الحلبي رزق الله حسون لسفر أيوب، ونشيد موسى، ونشيد سليمان، وبكائيات أرميا، كما أنها كانت وراء ترجمة سليمان البستاني للإلياذة، ومطران وأبو شادي وباكثير لأعمال شكسبير[2]. ثم يشير إلى أن أهمّية هذه الترجمات تكمن في «أنها ربما كانت أولى المحاولات في الأدب العربي الحديث لاستخدام الشعر غير المقفّى، إلى جانب أشكال الموشح والمزدوج والشعر الموحد وزنًا وقافية في ترجمة منظومة ذات مستوى أدبي رفيع، لم يقصد به استخدامه في الثناء»[3]. . ناسياً ـ في غمرة هذه الحماسة ـ أن ترجمة حسون كانت نظمًا مقفى، ولقد ذكر هو ذلك قبل هذا الموضع بقليل. . أما ترجمة المسرحيات فمحكومة بضوابط أخرى، وقد يلزم بعض المبدعين والمترجمين للنصوص المسرحية أنفسهم بما لا يلزم به سواهم أنفسهم.

(1) الكتاب، ص 74.
(2) راجع: ص 7374 من الكتاب.
(3) الكتاب، ص 74.

بل إن التزايد في إثبات دعوى التبعية يبلغ أقصى مداه ـ دون سند علمي ـ حينما يذهب الباحث إلى أن الجملة المعترضة، التي كثر استخدامها في الشّعر العربي الجديد، لا تربطها صلة بالجملة المعترضة المعروفة في الأدب العربي القديم، وأن شيوعها في الشعر العربي الحديث «إنما هو أثر لمحاكاة الشعر الغربي والأخذ عنه»[1]!! هكذا تلقى الدعاوى من غير أية حجة علمية موضوعية، وإنما اعتمادًا على إشارة أحد الشّعراء المحدثين بأن الشعراء العرب نقلوا هذا التكنيك عن إليوت[2].

وأكثر من هذا داعية عجب أن يذهب الباحث إلى أن الأساطير العربية القديمة التي ظهر استدعاؤها وتوظيفها واضحًا في الشعر الجديد ـ والتي ربما لا يعرف أن العجائز من سيدات الريف المصري يألفن حكيها لأطفال الأسرة ـ لا يرتد اعتماد الشعراء عليها، وتضمينها أشعارهم إلى معرفتهم إياها، وإلى أنها وليدة بيئتهم، ولكنها جاءتهم من خلال الشّعر الغربي الذي تلقاها وحفظها، وضمّنها أشعار أعلامه من أمثال إزرا باوند وت. س. إليوت!!، وليس هناك أدنى غبار في أن تكون رحلة الذهاب مبهمة، ورحلة الإياب تمت من خلال وسيط آخر هو «فرايزر في كتابه (الغصن الذهبي)»[3].

---

(1) الكتاب، ص 348.

(2) يقصد صلاح عبد الصبور في مقاله: الشعر الجديد ـ لماذا؟، **المجلة**، مجلد 5، العدد 59، سنة 1965م، ص 65.

(3) راجع: ص 361 من الكتاب.

وفضلاً عن هذه المتناقضات، والمغالطات المتعمدة، وسوء الفهم الدال على قصور الأدوات، نجد حرصًا مشتبهًا فيه على تضخيم الأمور السّطحية التافهة، وتأصيل المواقف العارضة؛ حتى يتسنّى له أن يجعل منها ظواهر مؤثّرة، بل أزمات فاعلة. ومثال ذلك أن يصور لنا بوادر حركة الإحياء للنماذج القديمة المتميزة، إلى جانب الاطلاع على الثقافة الأوروبية في مطلع النهضة الحديثة، بأنها فرضت على الشاعر نمطًا حادًّا من الصراع في البحث عن الأسلوب والشكل الملائمين للأفكار الجديدة، «وقد أظهر هذا الصراع... أزمة الفكر العربي في مطالع القرن العشرين، وتجد فقدان الشعراء للثقة في مقدرة ثقافتهم على مواجهة الثقافة الأوربية، ووقوفها ندًّا لها في موقفهم من أدبهم. فتحدوا المنهج التقليدي في الشعر، وحاولوا احتذاء المنهج الغربي في موضوعات الشعر، ونظام قافيته، واستعاراته وتكنيكاته»[1]. ومن الواضح أن المقدمة المغلوطة المتضحة الدلالة قصدًا؛ أسلمت إلى نتيجة فضفاضة، لا تجد من معطيات الإبداع سندًا قويًّا كان أو ضعيفًا.

ثالثًا ـ دور العصبية الدينية في نسج القضايا وصوغ الأحكام

ظهر الإحساس بالعصبية الدينية عند الكاتب حادًّا؛ فلم يستطع إخفاءه، أو ادعاء التجرد والموضوعية في مواطن عديدة من البحث، كما بدت المشاعر الدينية فعالة في توجيه الظاهرة موضوع الدراسة، واستخلاص الأحكام التي يراد سلفًا استخلاصها منها.

(1) الكتاب، ص 126.

ويمكننا أن نلمس ذلك جليًا في النقاط التالية، التي نوردها على سبيل التمثيل، لا على سبيل الحصر:

1 - حين أراد الباحث رصد موقف الشعراء والكتاب من القصيدة التقليدية، واستشعار بعضهم الرغبة في التجديد مع بداية النهضة المعاصرة قال: «وحين تحسنت نوعية الكتاب المسيحيين الذين كانوا على صلة بالأدب الغربي، وتجاوز نشاطهم مجالات الأدب، أو الجمعيات، أو الاهتمامات الشخصية الخالصة؛ صاروا من المبررة الذين يحاولون الدفاع عن موقفهم تجاه الوزن والقافية، وتجاه إنكارهم للقافية الموحدة. وقد بدأ هؤلاء الكتاب المسيحيون - مع غيرهم من الشعراء المسلمين الذين أبدوا اهتمامًا بالأدب الأوربي - يحسون بما تفرضه القافية الموحدة من قيود»[1]. فتحديد الدور يقوم على الفصل بين المسيحيين والمسلمين، والمهمة التي تكشف - حسب اعتقاده - ريادة وتقدمية تسند إلى المسيحيين المستنيرين من الكتاب العرب.

2 - وحين أراد تتبع مراحل التأثير الغربي في بيئات الأدب العربي قال: «لقد ظهر تأثير الأدب الغربي على الأدب العربي، وعلى إحياء الموشحة، والأشكال المقطعية الأخرى في مرحلتين:

- المرحلة الأولى: عن طريق مصر، ولاسيما على أيدي العلماء

(1) الكتاب، ص 14.

المسلمين الذين تلقوا العلم في أوربا، أو في مدارس التعليم المدنية. وكانت نقطة انطلاقهم هي الأدب العربي الكلاسيكي، وتقديسهم لهذا التراث.

- المرحلة الثانية: عن طريق سوريا ولبنان، من خلال العرب المسيحيين، وخاصة أولئك الذين تعلموا في مدارس الإرساليات التبشيرية. وهؤلاء ينطلقون من العربية الأدبية البسيطة القريبة من العامية التي كانت تسيطر على أدب الطقوس الكنسية المسيحية»[1].

3 ـ وحين حاول الباحث استخلاص خصائص الشّعر العصري من كتابات المؤرّخين في مطلع النهضة أمثال لويس شيخو وجورجي زيدان ورفائيل بطّى، وتحديد ريادة التجديد اعتمادًا على إحياء الشعر المقطعي عقّب قائلاً: «ومن بين هذه الخصائص يمكن ـ في وضوح ـ تمييز الآثار الناجمة عن إحياء الشكل المقطعي الذي راده البروتستانت والكاثوليك في استخدام الأوزان القصيرة والصور المتنوعة للقافية، واطراد استخدام القافية المقيدة»[2]. وبعد أن يشير إلى اقتباس الموضوعات والأشكال الجديدة من الأدب الغربي... يقول: «ولقد استخدمت هذه النماذج أساسًا بين الشعراء المسلمين في الأناشيد الصّوفية، والمدائح النبوية، وأغاني الغزل (!) واستخدمت عند المسيحيين

---

(1) الكتاب، ص 24.

(2) الكتاب، ص 79-80.

الكاثوليك في مجال الترانيم، أما البروتستانت فكانوا أكثر تحررًا. . .»[1].

4 ـ وحين أراد أن يفسر شيوع بعض الموضوعات التي عدَّها «جديدة» ـ وما هي بجديدة إلا عليه هو ـ «كتطلع الروح للاتحاد بالله، وضعف الطبيعة البشرية أمام قوته، وحاجة البشر إلى هداية الله وحمايته»[2]. . .بأن ذلك نوع من التأثر بالمهجريين المسيحيين قال: «وكل هذه الأفكار تناولها الشعراء المهجريون الذين كان أكثرهم ممن تلقى العلم في مدارس الإرساليات، ولكنهم تناولوها بطريقة «فلسفية» علمانية؛ بتأثير من الأدب والفكر في أوربا»[3].

5 ـ ثم إن الباحث يؤثر التفسير الديني بكل صور الصداقة بين بعض الأفراد المسيحيين والمسلمين، وهذا التفسير ينحصر لديه في ماسونية هؤلاء وهؤلاء[4].

6 ـ إن الطابع المسيحي في المعجم الشّعري والرمز والأفكار محكوم ظهورًا وخفوتًا بمكانة العنصر المسيحي في المجتمع دون آخر، وهذا ما يؤكده الفرق «بين الشعراء المسيحيين الذين تلقوا تعليمهم في مدارس الإرساليات التبشيرية بلبنان وسوريا، ثم ذهبوا إلى مصر وأقاموا فيها،

(1) الكتاب، ص 80.
(2) الكتاب، ص 81.
(3) الصفحة نفسها.
(4) راجع بذلك بالتفصيل: ص 148 ـ 151.

وبين أقرانهم الذين هاجروا إلى أمريكا، فعلى حين اضطرت الطائفة الأولى إلى تخفيف الطابع المسيحي في المعجم الشعري والرموز والأفكار، كان لدى الطائفة الثانية القدرة على إظهار ذلك الطابع إظهارًا تامًّا»[1].

وينبني على ذلك ـ من وجهة نظر المؤلف ـ «أن التقاليد المسيحية في الأدب التي ظهرت في الشعر المهجري بتأثير الإرساليات المسيحية الغربية لم تتحطم كما تحطمت على أيدي الشّعراء المسيحيين الذين هاجروا إلى مصر»[2]. بل ينبني على هذا وذاك «أن السمات الأساسية للأدب المهجري هي سمات الأسلوب العربي المسيحي»[3]...

7 ـ وتكشف العصبية الدينية عن وجهها سافرًا حين نرى الباحث يشيد بما لا يشاد به من أمر ريادة المسيحيين، وسبقهم إلى كتابة الشعر بطريقة النثر، منذ مطالع القرن العشرين[4].. متصورًا أننا من الغفلة بحيث نجهل الدوافع الخفية وراء هذا الدور الذي جاء نتيجة تخطيط، من أهون غاياته تمييع مفهوم الشّعر في الأدب العربي، وتشويه ملامحه؛ باعتبار ذلك خطوة للنيل من اللغة، وإذابة الحدود بين مستوياتها؛ بصهرها في مستوى واحد، هو أدناها.

(1) الكتاب، ص 113.
(2) الكتاب، ص 124.
(3) الصفحة نفسها.
(4) راجع: ص 423 ـ 425.

كما تظهر هذه العصبية حادة الفاعلية حين نراه يعظم من الدور الهدام للناقد والشاعر المسيحي لويس عوض. . لا لشيء سوى أنه يخدم الغاية السابقة نفسها. . .، ثم يجهد الباحث نفسه من أجل الدفاع عن فشل لويس عوض شعريًا في الوقت الذي كان ينبغي أن يكون شعره هو التجسيد التطبيقي لتلك الآراء الهدّامة التي يدعو إليها، ويريد أن يغري بها هَمَلَ الشعراء الذين يلهثون وراء كل ما هو أوروبي، ويستشعرون الإحساس بالنقص والعجز حادًّا[1].

والوجه الآخر من سفور هذه العصبية يتبدّى حين نراه يهون من جهود محمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير، وينفي ريادتهما من كل سبيل لكونهما مسلمين، في الوقت الذي يحرص على إعلاء الدور الغائم لبعض الشّعراء الذين لا ذكر لهم أمثال رزق الله حسون ونيقولا فياض لمجرد كونهما مسيحيين[2].

وأكثر من ذلك حدة وسفورًا أن نراه يحرص على تعميم الحكم بأن معارضة المعارضين للتجديد (المتطرف)؛ مردها إلى أنهم ينتمون إلى الأزهر، والثقافة التقليدية[3].

وأعود فأكرر إن هذه المواطن هي ـ من غير مبالغة ـ مجرد أمثلة، اكتفينا بها عن الحصر الذي يجاوز ما ذكر بكثير. ومما لا خلاف حوله أن الاستجابة لهذه العصبية، وإعمالها في كليّات البحث وجزئياته على هذا النحو؛ مما يفسد البحث، ويجرده من

(1) راجع: ص 284-285 من الكتاب.
(2) راجع: ص 192-202، وص 192-212.
(3) راجع: ص 220.

أدنى سبل الموضوعية التي لا يقوم بحث علمي، أو يوصف بشيء من الدقة المنهجية إلا إذا قام على أساس صلب منها.

رابعًا ـ التفسير المذهبي للظواهر الفنية

ويرتبط بالملمح السابق أوثق رباط، ويقع غير بعيد من الظاهرتين السابقتين حرص الكاتب على تفسير الظواهر الفنية تفسيرًا مذهبيًّا، دعامته الهجوم على كل ما هو إسلامي عربي، وتأكيد تخلي الأجيال الجديدة (الحديثة . . التقدمية) عن معتقدها الإسلامي، وميراثها الأدبي العربي من جهة. . ومن جهة أخرى، تعظيم فاعلية كل ما هو مسيحي غربي، وتأكيد هيمنته على الحياة الثقافية للعرب بصفة عامة، وعلى تجديد ملامح الشّعر العربي الحديث، ومقوماته الفنية، بصفة خاصة.

ويتضح هذا جليًّا في اجتهاده لبيان حد المفارقة بين الثقافة القرآنية والعربية التي غلبت على المصريين، وما ترتب عليها من منهج أصحابها واتجاهاتهم، وثقافة المدارس المسيحية المتأثرة بالغرب التي شاعت بين الشاميين والمهاجرين إذ يقول: «أما في مصر، حيث كانت الموضوعات الأساسية في دراسة الأدب تتمثل في القرآن، وفي الأدب العربي والشّعر العربي القديمين؛ فقد فرض التراث والمنهج القديم في التفكير والتعبير نفسيهما. . حتى على جيل الشباب، الذي قاومهما، وتمرد عليهما. على حين أنه في الجانب الآخر كان لدى الشعراء العرب في الولايات المتّحدة خلفية ثقافية مختلفة، فقد درس أغلبهم في مدارس الإرساليات المسيحية وكانت كلّ مدرسة منها تركز تركيزًا أساسيًّا على تعليم

لغة الإقليم الذي تتبعه، وعلى دراسة أدبه. وتمكن هؤلاء الشعراء، بتأثير الترجمة العربية للكتاب المقدس وتأثير الأدب الغربي، أن يعثروا على أسلوب جديد، وأن يستثمروا شكل الموشحة، ويوجدوا أشكالاً جديدة ملائمة لموضوعاتهم الجديدة، ولم يكن للشعر العربي القديم في معجمه واستعاراته وتكنيكاته مثل هذا التأثير عليهم. وفضلاً عن ذلك، كانوا يعيشون في مجتمع لا يرغمهم على مجاراة أذواق قرائهم أو ناشريهم، فقد كانوا هم أنفسهم المحررين والناشرين لما يكتبون من أدب، ومن ثم كانوا أكثر جرأة وتحررًا في ثورتهم من زملائهم في العالم العربي»[1].

وحين يعلِّل نجاح هؤلاء في إحداث ثورة الجدة، والتعبير عن عالمهم الداخلي يرجع ذلك إلى أنه قد «كانت خطتهم في ذلك أن يبدؤوا بالثورة على أدبهم العربي في مضامينه وألفاظه وشكله واستعاراته، ونجحوا في استخدام معجم الكتاب المقدس واستعاراته للتعبير عن مضامينهم الجديدة، بالإضافة إلى معجم الشعر العربي التقليدي»[2].

وهكذا يعين الكتاب المقدس على تجاوز «المنهج القديم» الذي كان القرآن الكريم دعامته.. فلعله قد ثبت أخيرًا أن الكتاب المقدس أقرب إلى ذوق أبناء هذا العصر من القرآن الكريم، وأن أسلوبه أقوم، ومعجمه أغنى!! وهكذا منح معجم الشّعر العربي

(1) الكتاب، ص 126-127.

(2) الكتاب، ص 127.

التقليدي للمهجريين ما ضنَّ بمنحه للمعتصمين بميراثهم الإسلامي والعربي في مصر!!

وتضفي هذه المذهبية ملامحها واضحة من خلال استخلاص الباحث للسمات التي رأى أن الشعر المهجري الرومانسي قد اتسم بها في أولى مراحل التجديد التي قطعها الشعر العربي الحديث، فهو «شعر يشف عن نزعتهم الإنسانية، وحريتهم في الفكر، وفي موقفهم من سلطة الكنيسة، واستخدامهم للشكل المقطعي، واحتذائهم لأسلوب الكتاب المقدس وترديد الأفكار والرموز المسيحية، كذلك تبدو بعض أشعار هذه المدرسة شديدة الشبه بالتراتيل البروتستانتية العربية»[1].

وأخطر من هذا كله ـ في هذا الصدد ـ ما عمد إليه الباحث من غمز، يتجرأ فيه على أسلوب القرآن حين يصفه بأنه «أسلوب له تكنيك الشعر الحر»[2].

وفي ضوء هذا كله أعتقد أنه قد تبين لنا نصيب هذا المجلد الضخم من دقة البحث، وموضوعية المعالجة للقضية المدروسة، وكذلك نصيب الزيغ والخلط من الهيمنة على مادته وخطته بحيث يمكننا أن نضعه موضعه اللائق به بين بحوث الأدب العربي المتخصصة عموماً، وبحوث المستشرقين في هذا المجال خصوصاً.

---

(1) الكتاب، ص 130-131.

(2) الكتاب، ص 431، وراجع: موطنًا آخر للغمز على النص القرآني، ص 438.

ولكن ثمة أمور تدخل فيما يمكن اعتباره أخطاء ساذجة في المنهج، وغفلة عن مسلمات بدهية في حقل التخصص، تستوجب التعرض لبعضها ـ تمثيلاً ـ ومناقشته؛ بغية تصحيح المفاهيم، ووضع الأمور في نصابها قدر الإمكان.. وهذا ما سنحاوله ـ في إيجاز شديد ـ ونجعله ختام تحليلنا لهذا الكتاب.

أولاً: إن الحماسة للجديد، والإعجاب به، والدعوة إليه، والترويج لمفاهيمه، موقف يتفاوت فيه الناس، وتختلف تجاهه رؤى المتخصصين، ولا بأس به في كل حال.. لكن ليس حتمًا أن يستوجب ذلك الموقف الهجوم الشرس على التراث القديم، الذي هو غذاء كل جديد، ومادة تكوين كل مجدد. ولا يمكن عقلاً أن يخلع المرء نفسه كلية من ثقافته وموروثه وقراءاته الطويلة؛ لينسب ولادته ـ من لحظة معينة ـ إلى موروث جديد وثقافة غريبة. ثم إنْ قبلنا طرح بعض موروثاتنا للمناقشة.. بل حتى إن رفضنا شيئًا منها بحجة الاستجابة لمتغيرات الحياة ومفاهيمها المتطورة.. فمن المقطوع به أنه «ليس كل ما ورثناه عن الماضي قديمًا عتيقًا، لا يلائم حياتنا، ولا يناسب حاجتنا، حتى يجب علينا جملة أن ندير له ظهورنا، وألا نفتح أمامه عقولنا، وأن نسدل بيننا وبينه ستارًا كثيفًا؛ فلا نأخذ منه ولا نعتمد عليه، ولا نتعامل معه إلا كما يتعامل الإنسان مع آثار التاريخ، ومخلفات العصور، على نحو ما يرى ذلك بعض أدعياء الثقافة والفكر»[1]. ولا ينبغي أن يفهم من

(1) د. عبد الحكيم بلبع: حركة التجديد الشعري في المهجر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1980م، ص 29.

ذلك أننا ندعو إلى شيء من الانحصار الثقافي، أو العزلة الفكرية. . «بل إننا ـ على العكس من ذلك ـ ندعو إلى مزيد من الانطلاق إلى كل آفاق المعرفة فوق كل أرض، وتحت كل سماء، ولكننا ـ مع هذا أيضًا ـ، ندعو إلى أن تظل ذاتيتنا واحترامنا لتاريخنا وحضارتنا واضحين في كل ما نحاول أخذه من شرق أو غرب، حتى نستطيع بهذه الذاتية أن نضيف ملمحًا عربيًّا أصيلاً إلى حركة الثقافة الإنسانية»[1].

ثانيًا: من المعلوم أن القصيدة التقليدية إطار فنِّي، يقدم تجربة، ويجسّد رؤية خاصة؛ اعتمادًا على أدوات فنية شكلت تشكيلاً خاصًّا. . . وهذا كلام يصدق على كل قصيدة شعرية، مهما كان حظها من الجدة. . إنما العبرة بطبيعة التجربة، وخصوصية الرؤية، وذاتية التوظيف المتميز للأدوات الفنية. وفي ضوء هذا توجد القصيدة الجيدة فنيًّا فيما كتب قبل ألف سنة ويزيد، وتوجد القصيدة الرديئة فيما كتب بالأمس القريب. ومن هنا يكون الزعم بأن الوزن والقافية «قيود لا ضرورة لها» أو قيود «استعبادية»، على نحو ما وصفها المؤلف، هو مجرَّد «ادعاء يصور واقع أصحابه في فقر الملكة، وضعف الاستعداد، وضيق الحيلة، يشهد ببطلانه شعر الشّعراء الكبار من أمثال المتنبي وأبي تمّام في القدماء، وشوقي وأضرابه في المحدثين. على أن القيود هي النظام الموسيقي الذي لا يكون الشعر شعرًا إلا به، وليس النظام في أي صورة من صوره إلا ضربًا من القيود على الفوضى، وعلى الحرية

(1) السابق، ص 31.

المطلقة التي لا قانون لها إلا المصادفة، فالنظام هو الذي يحوِّل المصادفة والفوضى إلى قانون مستقر، وسنَّة جارية حكيمة عاقلة. وما أسهل أن يتمرد إنسان على النظام، دينيًّا كان أو خلقيًّا أو فنيًّا، فالصعب الذي لا يستطيعه إلا القادرون هو أن نعيش ونكدح وننتج في ظل القانون والنظم. والعاجزون الذين يضيقون بالنظام والقانون، يلقون تبعة ضعفهم وعجزهم على النظم والقوانين.. والعيب فيهم؛ لأن البديل من قيود القانون هو الفوضى»[1].

ثالثًا: أن التسليم بتأثر بعض الشّعراء العرب في فترة ما، أو فترات معينة من تاريخ أدبنا الحديث بالثقافة الأوروبية، واطلاعهم على النتاج الثقافي والأدبي في كثير من الآداب الغربية، ودخول هذه الثقافة وذلك النتاج ضمن ثقافتهم، وظهور أثرها في ما أبدعوا من الشعر، أو في بعض ما أنشأوا لا يمكن أن يجاوز الحكم عليه كونه «تأثراً»، فضلاً عن أن يوصف بأنه «محاكاة مباشرة للشعر الغربي شكلاً ومضمونًا»، وأن النتيجة المترتبة عليه تصل إلى حد أن تكون «أول ثورة» تبلغ من الأثر الخارق أن تبت الصلة بين ماضي الشعر العربي وموروثه الطويل.

رابعًا: أفرط الكاتب في الإشادة بدور المهجريين، وإعظام

(1) د. محمد محمد حسين: **مقالات في الأدب واللغة**، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة 1986م، ص 41. وراجع كذلك: إسماعيل جبرائيل العيسى: **نقض أصول الشعر الحر**، دار الفرقان، عمان، الأردن، سنة 1986م، ص 152 وما بعدها. وكذلك حديث صلاح لبكي عن تمرد جبران في: **لبنان الشاعر**، دار الحكمة، بيروت، سنة 1954م، ص 95.

ثورتهم التجديدية، في حين أنه أصبح من المعروف أن ثورتهم التي لم تجاوز الهجوم على شعر التراث وتقاليده، والاجتراء على اللغة الفصحى، وقوانينها النحوية والصرفية، لم تكن سوى تجسيد لأزمة نفسية، وضعف ثقافي؛ فلقد «كانت هذه الثورة في حقيقة أمرها تصدر عن شعور مكبوت بالنقمة على الظروف التي ألجأتهم إلى النزوح عن أوطانهم، وكانت تغطية تبريرية لضعف في نحو اللغة وصرفها، وفقر ظاهر في المحصول اللغوي وفي شعر التراث، يلاحظ دارس هذا الشعر أنه ظاهرة شائعة في شعر كل أصحاب الدعوة الجديدة التي تنادي بالتجديد، وأكثر أصحابها من المسيحيين الذين لا يرون للغة العربية تلك القداسة التي يراها المسلم في ربطه بأصول دينه ومصادره، فدعوتهم إلى التحرر وليدة العجز، كدعوة الضعيف إلى التسامح، وتجنب العنف والعدوان، ودعوة المفلس إلى الزهد في المال، ودعوة القبيحة الشّوهاء إلى عدم الاكتراث للجمال. من أجل ذلك تشيع في شعرهم الضّرورات، والتوسع اللغوي في الصرف، وفي دلالات الألفاظ، وفي الأسلوب، وهو توسع يتجاهل ما يضبط اللغة من قوانين تضمن لها الثبات والوضوح. وساعد على ذلك أنهم كانوا غرباء عن أوطانهم، يعايشون الأدب الغربي معايشة تغري بتقليده»[1].

ولعلَّ مما يؤكد ذلك شهادة شاهد من أهلها، وهو مهجري

(1) مقالات في الأدب واللغة، ص 31.

عرف بتميز جهوده وصدقه مبدعًا وناقدًا.. إنه الأديب الشاعر والدارس جورج صيدح - صاحب كتاب أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية - الذي يصف شعر المهجريين بأبيات يقول فيها[1]:

قيمة الآداب في تأثيرها في تجليها على كل صعيد
في تخطيها مدى الدهر إلى سمرات الكوخ والقصر المشيد
أين منها أدبٌ مستحدثٌ من سراب الفكر في اللفظ الشرود
بربريّ الجرس، غربيّ الرؤى أعجميّ الروح، وحشيّ البرود
يحمل المجهر من يقرأه ليرى جرثوم معنى في صديد

ويسخر ممن يعلنون الثورة على الشّعر العربي القديم ويأنفون من التأسي به، في حين يتباهون باتباع الآداب الغربية، والشعر الأوروبي، فيقول[2]:

ذاك فنٌّ أزلي ما استحى بقديم أو تبرّا من جديد
إنه البحر الذي أمواجه تتآلى حرة دون جهود
قل لمن يأنفُ من تقليده أمن التجديد تقليد القرود؟

خامسًا: تلقف المؤلف فكرة ريادة مطران لمدرسة الديوان ومدرسة أبولو عن بعض الباحثين الذين قالوا بها من قبل[3]، من

---

(1) من قصيدة «طائرات الشعر»، ديوان صيدح، دار غندور، بيروت، ج2، سنة 1973م، ص 91.

(2) السابق، ص 63.

(3) راجع: د. ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث في مصر، القاهرة، سنة 1958م، ص 175. وكذلك: د. عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو، القاهرة، سنة 1960م، ص 95 وما بعدها.

غير سند علمي سوى بعض العبارات العامة، التي تدل في خير تأويلاتها، على رحابة النظرة، وسعة الأفق، من غير أن تكشف عن منهج جديد، أو وجهة مقصودة، أو فكر أدبي محدّد، وراح يعليها، ويدافع عنها من كل سبيل، مع أنه من المعروف أن هذه الدعوى فُنِّدت في غير موضع من كتابات العقّاد وأبي شادي ومحمد عبد المنعم خفاجي وغيرهم. ولعلَّ من أكثر الآراء اعتدالاً وموضوعية في هذا الصدد ما يراه الدكتور أحمد هيكل من أن بعض كتابات مطران المبكرة كانت «من عوامل التنبيه التي حمست هؤلاء الشبان على ارتياد آفاق جديدة في الشعر ونقده، وإن كان من البعيد جدًّا أن يصل هذا التنبيه المحتمل إلى مستوى الأستاذية أو الريادة»[1].

سادسًا: من السذاجة بمكان كبير في أمور البحث العلمي أن يحل المرء قضاياه، ويصوغ أحكامه في حسم وحزم؛ اعتمادًا على اعترافات بعض الشّعراء. وهذا ما فعله الكاتب حين اعتمد على اعتراف صلاح عبد الصبور في أنه استخدم الجملة الاعتراضية في شعره محاكاة للشعرِ الغربي[2]. وحين اعتمد على اعتراف السيّاب في أنه استخدم التضمين ـ بصرف النظر عن مادته ـ اقتداء بالأدب الغربي، وليس تطويرًا لما كان معروفًا في الشعر العربي القديم[3].

(1) راجع: د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، سنة 1978م، ص 156.

(2) الشعر العربي الحديث، ص 348.

(3) السابق، ص 350.

كذلك من السذاجة توهم أن علو النبرة الخطابية، واجتلاب العبارات الإنشائية الفخمة، يصلح عوضًا عن الحجة الموضوعية المقنعة في تناول القضايا العلمية، على نحو ما فعل في دفاعه المستميت عن الشّعر الحر[1].

سابعًا: من التلفيق الذي لا يليق بالأمانة العلمية أن يعمد الباحث إلى نسج حوار، يفهم منه أنه أخذٌ وردّ، صادر عن أطراف، تشكل محاور خلاف.. شأن ما فعل المؤلف بكلام نازك الملائكة وسلامة موسى، فقدم كلام نازك الذي يحذر من الغزو الفكري الغربي، ويستنهض الهمم العربية؛ من أجل إحياء حضارة الآباء والأجداد، التي تمتد جذورها عميقة؛ حتى ليتعذر هدمها على كل من يقصد ذلك. ثم يعقبه بكلام سلامة موسى باعتباره وجهة النظر الأخرى التي تحذّر من هذه الدعاوى «الرجعية»، وتحض على التبعية للغرب إن أردنا لأنفسنا تقدمًا كتقدمهم.. في حين أن كلام سلامة موسى نشر سنة 1962م، وكلام نازك نشر سنة 1965م[2].

ثامنًا: من السّخف الذي لا يليق، أن يتصور المؤلف غفلة القارئ وسذاجته إلى الحد الذي يسوغ معه أن يردد على مسامعه في إلحاح مقولة أن الاتجاه الجديد في الشعر العربي ـ خلافًا للحركة الحديثة في الشعر العربي عموماً ـ قد رفض منهج المحافظة على الخصائص الأساسية للشّعر العربي «رفضًا تامًّا» ولكنه يتبع

(1) السابق، ص 382-383.

(2) راجع: ص 400، 401 من الكتاب السابق وهوامشهما.

ذلك مباشرة بقوله: «على الرغم من أنه لم يرفض التراث الأدبي العربي، وما يزال يستخدم اللغة العربية بقواعدها النحوية والصرفية، ويعتمد ـ في الأعم الأغلب ـ على الأوزان العربية المعروفة»[1]. وكأنما كان المنتظر من الاتجاه الجديد؛ حتى يثبت للباحث رفضه للتراث الأدبي العربي، أن يستخدم لغة غير اللغة العربية! أو ربما كان الشعر العربي التقليدي ـ بخصائصه الأساسية المرفوضة «رفضًا تامًّا» من جانب ذلك الاتجاه ـ ليس جزءًا من التراث الأدبي!! أو ربما كان القارئ لا يميز كل ذلك بعضه من بعض!!!

وبعد.. فأعتقد أن في هذه الأمثلة الكثيرة مزيد تأكيد لما ذكرناه من قبل عن عمد مؤلف هذا الكتاب إلى تشويه صورة الشعر العربي الحديث؛ معتمدًا في ذلك على كثير من الخلط والاعتساف، ومجانبة الموضوعية والحيدة العلمية. ولكن ربما راجعنا بعض ذوي الإنصاف ـ من الراغبين في الاشتهار بالعدل وإن ظلموا ـ في كثير مما قلناه؛ بدعوى أن موضوع عناية الكتاب هو أثر الأدب الغربي في الأدب العربي الحديث والمعاصر؛ فلا بأس ـ والأمر كذلك ـ من أن ينطلق كل منطلق يعينه على تأكيد هذه الحقيقة، ولا بأس من أن يغفل مداخل أخرى متعدّدة لدراسة الأدب العربي الحديث، لم يجعلها من همه. نعم.. لا بأس، ولكن.. حتى داخل هذا الإطار، لم يوفق الباحث إلى حجج

---

(1) الكتاب، ص 384. وراجع مقالات غالي شكري حول هذه النقطة في كتابه: **شعرنا الحديث.. إلى أين؟**

علمية تعينه على غايته، ولم يصبر على استخراج المقدمات، ولم يحرص على شيء من الموضوعية في بلوغ النتائج.

ولعلَّ مما لا يغيب عن فطنتنا جميعًا أنه لو كان الكاتب معنيًّا حقًّا ببحث الأثر الأوروبي في الأدب العربي الحديث لكان مجال الرواية أو الأقصوصة أو المسرحية أخصب وأعون وأجدر بتأكيد هذا الأثر الذي يبدو واضحًا إلى حدٍّ بيِّن، ويبدو الخلاف من حوله محدودًا. أما الشّعر.. فلأنه المجال الذي نباهي به، ونكرر دومًا أنه ديوان العرب، ونفخر بطول باعهم فيه، وعظم موروثهم منه؛ فهو المجال الحق لتوجيه السّهام إلى نحره حين تكون النية منصرفة إلى هدم الثقافة العربية الأصيلة، وتحقير الموروث.. لا البحث عن ضرب من التأثير المحدث هنا أو هناك.

وتبقى الدعوة إلى موضوعية النظر في تحرير المقدمات، ومنطقية استخلاص النتائج عاصماً لكل دارس يعرف أمانة الكلمة، ومقتضيات البحث العلمي المجرد.

من مراجع الدراسة

1 ـ د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، سنة 1978م.

2 ـ د. ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي الحديث في مصر، القاهرة، سنة 1958م.

3 ـ د. عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو، القاهرة، سنة 1960م.

4 ـ د. عبد الحكيم بلبع: حركة التجديد الشعري في المهجر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1980م.

5 ـ جورج صيدح: من قصيدة «طائرات الشعر»، ديوان صيدح، دار غندور، بيروت، ج2، سنة 1973م.

6 ـ د. محمد محمد حسين: مقالات في الأدب واللغة، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة 1986م.

7 ـ إسماعيل جبرائيل العيسى: نقض أصول الشعر الحر، دار الفرقان، عمان، الأردن، سنة 1986م.

الفصل الرابع

الوطن في وجدان المغترب

تجربة جورج صيدح (نموذجًا)

من بين رصيد هائل، يزخر به شعرنا العربي قديماً وحديثاً، يتعلق بتجربة الاغتراب، وأزمة المغترب، استوقفني شعر جورج صيدح الذي تضمّنه ديوانه اللافت «حكاية مغترب»، خصوصاً تلك الروح الإنسانية الصافية التي تتدفق بين سطوره، وتنضح بها صوره، التي تمتح من خيال شاعر متفرد الإباء والاعتزاز بذاته ووطنه وشاعريته؛ ولذا جاءت هذه الوقفة مع هذا الديوان معنية ـ بوحه خاص ـ بمناط التفرد في الذات والتجربة وأثر ذلك في تشكل أزمتها. وموقع الشام عموماً، ودمشق خصوصاً في وجدان الشاعر وعقله، بحيث بدا حضور الوطن وهمومه ـ على مختلف صعد الحياة ـ لافتاً متميزاً في شعره على نحو يحفز القارئ إلى إعادة النظر في مفهوم الانتماء، وحقيقة الحضور الفاعل، أو التجاوب الفعلي المؤثّر للمرء مع وطنه، وأبناء هذا الوطن، حتى حين يكون غائب الجسد، بعيد المقام عن جغرافية هذا الوطن الذي شهد نشأته، وتعدّدت فيه ذكرياته؛ ومن ثم محاولة التعرف إلى تجليات تجربة الاغتراب، وأثرها في توقد الروح الشعرية، واستكشاف ما

ترتب على ذلك من القيم الجمالية، وملامح الشاعرية التي منحت هذه التجربة خصوصيتها.

أولاً ـ أزمة الذات المغتربة

لم يجاوز الشاعر الحديث كبد الحقيقة حين قال:

على قدر إحساس الرجال شقاؤهم   وللسعد جو بالبلادة مشربُ

ولم يكن يمتح صدق القول إلا من مكنون نفسه، ورصيد سابقه حين قال:

وإذا كانت النفوس كباراً   تعبت في مرادها الأجسامُ

وها هو جورج صيدح: المهاجر المغترب اضطراراً، الشاعر الحساس، الواعي بأزمته أحد ما يكون الوعي، استهل حياته بطموحات الإنسان الذي لا يحد طموحه إدراك كاف لقسوة الواقع؛ فضاق بأرضه، أو ضاقت به؛ فراح يضرب في أرض الله الواسعة، عبر رحلة طويلة، تشهد نجاحات شتّى، ولا تسلم من إخفاقات مؤلمة؛ إلى أن طابت له الحياة، واستحصد رغدها، لكن أنّى يطيب للنفس الحساسة، والروح الشاعرة، الحياة في منأى عن مغاني الصبا، ومراتع الشباب، وأنى يشغل رغد الحياة ورفه مقوماتها الروح الشفيفة عن سعادات الطفولة البريئة، ونشوة الذاكرة بأمجاد الآباء والأعراق.

ويمكن تحديد عوامل تشكل الأزمة في حالة جورج صيدح في عدة أمور منها:

- إدراك الذات مبكراً مدى اختلافها، في المنطق والرؤية والقدرات، ومن ثم نسج خيوط عالم خاص بها، مغاير نسبياً، عالم الآخرين. ويترتّب على ذلك اعتزاز حاد بالنفس، وإحساس مفرط بجحد الآخر لمستحقات الذات من التميز والتقدير؛ الأمر الذي يحدث شرخاً في النفس، وإحساساً دائماً بالظلم.

- حساسية خاصة تقود إلى إدراك فذ لسوءات الواقع القائم، واستشراف المثال المفتقد، وتعاظم الأمل المنشود في تحققه. فإذا حيل بين هذه الشخصية وطموحاتها نجدها «تضيق ذرعاً بالمجتمع الذي تعيش فيه، وبما يسوده من تقاليد»[1].

- تجسّد الإحساس بالتناقض، أو بعد الشقة بين بطء استجابة الواقع، وحدة طموحات الذات، في نوع من الرفض والانفصال، والانطلاق إلى آفاق مغايرة. ونصيب الشّعراء ذوي الطبيعة الرومانسية من ذلك كبير ملحوظ.

- ازدياد حدة الأزمة في حالة صيدح بسبب فرط التعلق والارتباط بالوطن من جهة، وعجز الواقع الماثل في الوطن عن إرضاء الذات الشّاعرة من جهة أخرى.. مع ملاحظة اطراد تنامي الإحساس بالأمرين مع اطراد حركة الزمن، وامتداد سنوات الاغتراب؛ ومن هنا نرى الشاعر «يتشبث بالماضي، ويحن إلى مواطنه الأولى، واصلاً بين مشاعره وبعض لحظات من الطبيعة

(1) د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر1971م ـ ص94.

ترتبط عادة بالحزن والحنين، وتقتضي تعبيراً شعرياً يتسم بالشجن الشفيف»[1].

ولا يسعفنا في تبين هذه الأمور، وإدراك مصداقية هذه العوامل سوى النظرات التحليلية في شعر الشاعر. فإذا التمسنا بداية طبيعية لمسألة المغايرة المؤسسة لمفارقة الذات سرب الأقران؛ وجدنا خير عون وبيان في قصيدته «إلى مدرستي عنيطرة» التي يقول فيها[2]:

يا دار، هل علمت غيري في الصبا	فهم الحياة، ولم أزل مستفهما
كنت الصبيّ الشيخ في أطواره	لا أقرب الألعاب إلا مرغما
متعزلاً عن رفقتي، متغزلاً	بنجيبتي، متأملاً، متألما
كم نزهة حاولت ترويحَ الأسى	فيها، فأبت كمن تجرّع علقما
طرب الرفاق فرتلوا وتضاحكوا	وأنا كئيب لا أطيق تبسّما
وحدي أهيمُ مع السحاب وأشتكي	إن لم أجد غير الحقائق سلّما
حتى إذا صوت النفير أهاب بي	أجفلت كالمصروع هاج ودمدما

تلك هي الصورة الفريدة التي يحتفظ الشاعر بها لنفسه وهو لم يزل بعد في صفوف الدراسة الأولى، وتلك هي اللحظة الفريدة التي ارتسمت خلالها هذه الصورة في مخيلته على امتداد السنين. ولعل من المفيد مبدئياً أن ننبه إلى ما تشفّ عنه هذه الصورة،

(1) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ط2 ـ دار النهضة العربية ـ بيروت 1981م، ص 222.

(2) الديوان: ص 109 ـ 114.

وتلك اللحظة من ملامح رومانسية في شخصية الشاعر سوف ينعكس أثرها واضحاً في بنية التشكيل الفنّي لشعره؛ فالرومانسية «متصلة بفعل الذات وتفاعلها، وهي ابنة الحياة المباشرة، لا تصنع فيها، ولا اصطناع لها، وحيثما عانى الإنسان وانفصم، وتشقّقت ذاته على ذاتها، ولامس روح الأشياء والوجود؛ فإن التعبير، أو بالأحرى المضمون، يكون رومنسياً»[1]. إنه لمشهد مألوف، ذلك المشهد الذي نرى الصبية يصلون إلى مدارسهم قبل موعد الدخول، فيلتقون ويثرثرون ويلعبون، حتى إذا دقّ النفير، وفتحت الأبواب تدافعوا داخلين إلى برنامجهم اليومي. غير أن شأن صاحبنا مختلف، إنه أشبه بالفيلسوف المؤرّق بعميق الفكر، المشغول بما يستغرق الذهن من هموم الكون وقضايا الوجود، لا يطيب له لعب الأقران، تستهويه العزلة، ويسيطر عليه التفكر والتأمل في عظيم الأمور التي يمعن فيها النظر، ويستشعر الألم؛ لعدم الاهتداء بشأنها إلى الحلول المقنعة، وكثيراً ما حاول تسرية النفس بنزهة هنا أو هناك، لكن نفسه تتأبى عليه، وتبدو كمن يتجرّع العلقم، وإذا ما انصرف الرفاق وأبناء الجيل إلى الغناء والضحك، انصرف هو إلى كآبته التي لا يطيق معها مجرد الابتسام؛ ومن ثم تتبلور النتيجة في نوع من الوحدة والتفرد، يحلق خلالها في آفاق السحاب العليا، منقباً عن الحقائق الجوهرية التي لا يصلح سواها سلماً إلى فهم الحياة، وإدراك فلسفة الوجود.

(1) إيليا حاوي: الرومنسية في الشعر الغربي والعربي ـ دار الثقافة ـ بيروت/ ط1، 1980، ص 8.

والعجيب اللافت بعد هذا أنه يعيدنا إلى اللحظة المتكررة حيث يسمع صوت النفير؛ فينتفض كالمصروع، عائداً من عالمه الخاص إلى عالم الرفاق والأقران، وفصول الدراسة.

بهذه الملامح الممعنة في التميز، المؤسسة للشخصية المتفردة منذ سنواتها المبكرة.. يعود الشاعر من رحلة السنين، وآلام الاغتراب؛ ليكشف لنا حنينه الخاص إلى مراتع الصّبا وصدر الشباب، عبر حديثه إلى الطير النظير، الذي استهل القصيدة بخطابه، مؤكداً له أن الجانب الآخر من تكوينه الذاتي، المتمثل في قلبه، لا يقل تفرداً وتميزاً عن الجانب العقلي الفكري الفلسفي السابق..

يا طير عنطورا.. سلام، إن لي — قلباً تسرّب في السلام متيّما
جنحته بالذكريات، فطار من — فوق السنين وحط حيث تنسما
قسماً بصبوته البريئة إن مَن — أقصى سمائي عن سمائك أجرما
هات الحديثَ عن الديار، ألم يزل — لبنان مرتعك الأحبّ الأكرما
أم راعك السّرب الدخيل على الربى — فهجرت موردها وعفت المجثما

وهنا تثور النفس لتدين الواقع الذي دفع محبي الوطن إلى مفارقته:

وعندئذ يتفجّر طوفان الذكريات، ويضطرم العالم النفسي الموار بحب الوطن، وفرط التعلق به، مع تلويح بالإدانة لا يخفى:

وهنا يلمح إلى سر الهجرة، ماثلاً في الدور الذي يمارسه الدخلاء من غير أبناء الوطن في تصريف شؤونه، والتسلط على

أبنائه حتى بغّض إليهم الإقامة فيه؛ ويكون ذلك مثيراً كافياً لاستدعاء فيض المشاهد الجميلة في أرض الوطن. ولا يكاد الشاعر يغفل شيئاً من هذه المشاهد، وما يقترن بها من ذكريات الشاعر في وطنه، ومن ثم يفتنّ في رسم اللوحات الطبيعية اللافتة، ممتزجة بآثار عاطفة المحب المشوق.

ومع تنامي الاندماج في اللحظة الماضية، وتمثل المشاهد التي استدعتها؛ تتعاظم الأمنية في المستحيل الممتنع، يجسّدها قوله:

الله يا عهد الدراسة؛ ليت لم أكبر، ولم أعرف سواك معلما

أوْ ليت عمري كالنبات شتاؤه أوفى على فصل الربيع فبرعما

غير أنه سرعان ما يعرف انتفاء السبيل إلى شيء من ذلك، فيقر راضياً بالحلم:

ما للسّعادة رجعة إن أدبرت جهد المغالط نفسه أن يحلما

ويستوفي أبعاد الأزمة وتشكلها في حياة الاغتراب التي عاناها صيدح تأمل الخطوة الأولى في رحلة هذه الحياة، وليس أعون على تبينها من وقفة موجزة مع القصيدة التي منحها هذا العنوان «**الخطوة الأولى**»[1]. وبجانبه عنوان صغير ذو دلالة كبرى يقول فيه «من المدرسة إلى المتجر» ويستهلها قائلاً:

هجرت ربوع الشّام والقلب مثخنٌ جريح سهام كان أقتلها الهجرُ

ويمّمت قطر النيل أطلب منهلاً ومثل غليلي لا يبرّده قطرُ

---

(1) **الديوان**: ص 157-160.

فإسناد الهجر إلى الذات، والحرص على إثبات الربوع للمكان «الشام» يصنع نوعاً من التناقض الدال على الأسى لفراق ما تعي الذات الشاعرة وجوب عدم مفارقته؛ لما فيه من سعة ورحابة، تتناسبان مع الطبيعة العمرية التي تنشد الانطلاق في آفاق رحبة، تصنعها مخيلة الشباب للعالم الذي تستشرفه.

ولإعظام حدة المفارقة، وتعميق الإحساس بهذا التناقض؛ تأتي جملة الحال «**القلب مثخن، جريح سهام**» ويوصف الهجر ـ من بين هذه السّهام ـ بأنه أقتلها.

ومعنى هذا أن الشاعر يكشف ـ في هذه المرحلة الباكرة من حياته ـ عن موقع الوطن من نفسه، وفرط التعلق به، وحدة الوعي بما كانت النفس تؤمل نيله من فيض عطائه، لكنه يتجاوز ذلك إلى نتيجة غير متوقّعة عامداً إلى السكوت عما لا يخفى على القارئ من ملامح رحلة الأمل التي أسفرت عن إحباط وانكسار واضحين عبر النتيجة التي تكثفها جملة الحال.

وهنا تأتي الخطوة الأولى على الطريق الطويل.. طريق الرحيل عن وطن، يمسك حبه، والتعلق به، بقلب إنسان حساس، واتته الموهبة المتميزة، والقدرة على التعبير الشّعري. وبين حدة الطرفين المتضادين: فرط الحب والتعلق بالوطن من جهة، والاضطرار إلى الضرب في أرض الشرق والغرب من جهة أخرى؛ تتشكل أزمة الإنسان المفعم بحساسية الشاعر، ورهافة الشعور.

ومع الخطوة الأولى التي تتمثل في الرحيل إلى مصر للاشتغال بالتجارة ـ وهنا تتدفق الإيحاءات التي يحملها العنوان الفرعي (من

المدرسة إلى المتجر) كاشفاً عن حدة الوعي بالقهر، والاضطرار إلى الخروج من عالم ومسار إلى عالم ومسار مغايرين ـ، وهي الرحلة التي سبقه إليها الكثير من مواطنيه، وتواترت أخبار نجاحاتهم، يكشف الشاعر عن أن شأنه مختلف؛ فطموحاته متفردة.. شأن تفرد ذاته.. يقول:

ويمّمت قطْر النيل أطلب منهلاً ومثل غليلي لا يبرّده قطرُ

إن الشاعر يدرك آماد طموحاته منذ اللحظة الأولى التي حدّد فيها وجهتها، ولكنه يدرك كذلك بُعد الشُّقة بين المأمول والواقع المتاح، ولأجل إعظام هذه المفارقة؛ يقع على اللفظة التي تناور أفق توقع المتلقي، لتؤسس نوعاً من المقابلة والمجانسة في الوقت نفسه، تلكم هي لفظة «قطر» التي اكتسبت تعريفها من إضافتها إلى النيل، وذلك بعد أن توقّع القارئ فور قراءته للفعل «يممت»، كلمة «شطر»، وهنا نجد أنفسنا أمام اقتصار التغيير على صوت واحد، وعظم المفارقة الناتجة من التقابل بين القطر الذي يمنحه النيل، والمنهل الذي يطلبه الشاعر المرتحل؛ ولذا بدا من الطبعي توقع النتيجة التي لا تنفي مردوداً متحصلاً من نوع ما، لكنها لا تحقق مأمولاً يتناسب مع الطموح المتفرد، ويدعم ذلك ـ على نحو بيّن ـ النغمة الهابطة المصاحبة للجملة التقريرية المكونة للشطر الآخر من البيت «**ومثل غليلي لا يبرده قطر**».

ويظل الوعي بهذه المفارقة مصاحباً للشاعر آماداً طويلة، بل لا يغادره إلى أن يغادر الحياة.. يقول:

ولي همّةٌ في الصدر أرغت وأزبدت تراود خلف البحر ما حجب البحرُ

ويقول:

سكرت بها في فجر عمري، وها أنا صحوت ولا فجر هناك ولا سكرُ

وحين تتاح له فرصة زيارة دمشق سنة 1951 يقول[1]:

أعرضت عن بلدي والقلب يستعر يالـلمسيء، إلـيه جئت أعتـذر

وحين يذهب ـ خلال هذه الزيارة ـ إلى بيروت تتقافز الذكريات إلى خاطره فيقول[2]:

دخلتك يا بيروت والفكر شارد يطالع في سر الصبا ألف تذكار

وتطول وقفته في تتبع مفاتنها الجميلة؛ فيتدفق بيانه واصفاً إذ يقول[3]:

والـذي كـرّم بـالـعـرب أنـامـه إن فـي لـبـنـان تـعـريـب الـكـرامـه

جنّـة مـا غـافـلـت رضـوانـهـا عـجـمـات حاولـت فـيـهـا الإقـامـه

طـيّـب الأرز ثـراهـا، فـسـرت ريـحـهـا روحـاً وريّـاهـا مـدامـه

وجـرى كـوثـرهـا الـشـافـي عـلـى ظـمـأ الـفـاتـح، لا يـشـفـي أوامـه

جـبـلٌ أمـجـاده لا تـنـطـوي غير ما تطوي من النجم الغمامه

وتتضخّم الأزمة، يغذوها فرط الإباء والاعتزاز بالنفس، ومعرفة الذات لقدرها، وتعظم المأساة حين يهدر المجتمع حق هذه الذات، ويقدم عليها من لا يستحق التقديم، خصوصاً في سياق الشاعرية الحقة.

---

(1) الديوان: ص 180-181.
(2) الديوان: ص182.
(3) الديوان: ص184-186.

شاعر يُرجى ولا يرجو وفي مسجد الأصنام يوماً ما سجد
عزّ من يفهم شكوى روحه ربّ حشدٍ فيه بالروح انفرد
تتحداه البغاث استنسرت كلما زاد أناة وجلد
عاف ورد الماء فيه ولغت حشرات الأرض فاستسقى البرد
وتمنّى الموت حتى لا يرى غارة الهر على ذيل الأسد[1]

وبذا توشك ملامح الإنسان الشاعر المغترب المأزوم أن تكتمل، تلك الملامح التي كان هو أكثر الناس إدراكاً لها، ووعياً بظاهرها وخفيِّها، ومن ثم راح يوجزها ويكثفها في قصيدته التي منحها اسم «المهاجر»، التي تتمزق فيها النفس الرهيفة بين ظاهر ناعم هادئ مترف، وأعماق تمور بطوفان من المشاعر المتأجّجة، والشوق العارم إلى مغاني الشام وجبال لبنان، وتجسيداً لهذا الصراع النفسي؛ اتخذت القصيدة بنية قصصية مكثفة، اختار الشاعر لها بداية مثيرة حين أمسك بلحظة خاصة، منحها إيقاعاً واضح الدلالة على حال من الأسى والانكسار تبدو جلية في قوله[2]:

مل عيش السلم في ظل السلامه فمشى للبحر يستوحي عرامه

إن مطلع البيت ـ على وجازته ـ يستثير في أذهاننا بقوة معنى حيازة الدنيا بحذافيرها في القول المأثور «من بات آمناً في سربه، معافى في بدنه، عنده قوت يومه؛ فقد حيزت له الدنيا بحذافيرها»، فهل مثل هذا العيش يمل؟

---

(1) الديوان: ص 136.
(2) الديوان: ص 86-89.

إنها البداية القصصية المثيرة التي تدفع إلى يقظة الحرص على تبين الأمر، وإدراك السر. ثم تأتي الخطوة التالية لتقودنا إلى استشراف الطبيعة النفسية للذات المفعمة برهافة الشّاعرية، متمثلة في خطو هادئ نحو البحر، يدل على هدوئه الجذر اللغوي للفعل المتخير، ولا يخفى البعد الرمزي الكامن في اختيار البحر قبلة للتأمل، واستيحاء حال عرامه في تلك اللحظة وهذه الحال بصفة خاصة.

ثم فيما يبدو نوعاً من التماهي بين الذات والبحر، وفيما يبدو نوعاً من الاسترجاع الزمني لبنية السّرد؛ يكشف الشاعر قصة الذات أو سيرتها بدءاً بقرار الرحيل، والاجتراء على مجازفة الضرب في المجهول؛ نشداناً لحياة أنسب لإنسانية الإنسان وحرية الشاعر:

ركب الأخطار فاستسهلها مركباً واجترف الموت أمامه

من جهام السّحب يستلّ الحيا عاصراً بالكفّ أثداء الجهامه

من رآه في المفازات رأى أسداً يستنجزُ الغاب طعامه

وله أجنحةُ النسر إذا نفر الرزق، وأطراف النعامه

وتطول بنا الوقفة لو عمدنا إلى التحليل الكاشف عن خصوصية المعجم، وتميز اختيار مفردات التشكيل، وبناء الصورة، وآليات التناص مع معطيات تراثية، تشكل علامات لافتة في ميراثنا الأدبي والشّعبي، ثم في المقدرة الشّعرية الفذة على التكثيف والتركيز المتضافر على تجلية المقوّمات النفسية للذات الشاعرة، ورحلة معاناتها؛ حتى تحقق لها ما تحقق من مقومات الحياة الرخية في مقوماتها المادية.

لكن الأهم من كل ذلك هو السواء النفسي، والرضا الداخلي، والراحة القلبية، فهل تحقّق شيء من ذلك للشاعر؟ ولأن الإجابة بالنفي؛ كان من المناسب العدول عن الأسلوب التقريري الإخباري المكثف في الأبيات السابقة إلى الأسلوب الإنشائي الذي يجسّد الحيرة، ويكشف عن خصوصية العلاقة الرابطة ما بين الشاعر وموطنه الأم؛ وذلك ما يبادرنا حين نراه يتساءل:

كيف يرتاح، وتذكار الحِمى   كلما أقعده الجهد، أقامه؟

كم هذى مستصرخاً لبنانه   وكم استعدى على البين شآمه

وتأسى بالليالي سترت   ما أباح الدمعُ من سرّ الندامه

إنه موثق إلى موطنه الأصلي، يستشعر مسؤوليته إزاءه، ولا يتصور أن يقصر في الوفاء بمقتضيات هذه المسؤولية، وجزء من هذه المسؤولية يتمثل في الالتزام المادي الذي يرتهن به سلام الحمى، ومن ثم فالسلام الذي يعيشه هو ـ منفرداً ـ سلام منقوص، لا يكتمل إلا بسلام الأهل في ديار الشام.

يبعث المال سلاماً للحمى   فالحمى يأبى بلا مال سلامه

إن الوفاء بهذا الالتزام يخفّف من حدة الأزمة الذاتية التي يلخصها في هذه المفارقة التي ينفصم فيها الجسد عن الروح إذ يقول..

برجه العاجيّ، من يقطنه   إنه يقطن بالروح خيامه

ويزيح المجد عن ناظره   ليرى أشباح نجدٍ وتهامه

كل نصر حازه دبّجه   بسمات عربيات الوسامه

وروا‌هـا سيـرة عـن جـده   حفـزت نفـس عـصام للـعَظامه

إن هذا التوزع النفسي هو مناط أزمة الشاعر الذي حقق في غربته ما لم يحقّقه في وطنه، ولو أمكنه أن يحقّقه في وطنه ما اضطر إلى معاناة غربته؛ ليبقى ما بقيت حياته موزعاً بين متناقضين.

لـو تـسلـى بـالـدنـى عـن قـومـه   لـم تـعـكّـر جـو منـآه غـمـامـه

ولكن حيازة الدنى كلها لا تصلح مسلاة عن قومه، ومن ثم فسوف يظل - إلى ما شاء الله - يكابد هذه المعاناة.

وهنا يثور سؤال منطقي، وإن تجاوز ما هو إنساني فردي أو شاعري نفسي: ما الذي يضطرك إلى هذا؟ وفي إجابة السؤال تكتمل ملامح الأزمة التي تتبلور في أزمة الذات العربية مع مجتمعاتها، أو أزمة المجتمعات العربية مع أبنائها المخلصين الذين افتقدوا في رحابها مقوّمات الحياة التي تحفظ للإنسان كرامته وإنسانيته، وقبل ذلك حرية الكلمة، خصوصاً الشّعراء الذين تشكل الكلمة مقوم حياتهم، ومناط تحقّق ذواتهم، وهذا ما منحته مجتمعات الاغتراب لهم، وصاغه الشاعر في قوله[1]:

لا تـلـمـه أبـداً فـي بـقـعـةٍ   قـد تـبنّـتـه عـلـى شـرع الـكـرامـه

إنـهـا أنـدلـسٌ ثـانـيـةٌ   كـاد يـسـتـأثـر فـيـهـا بـالـزعـامـه

قـدَّرتـه فـحـبـتـه وطـنـاً   وتـنـاسـى الـوطـنُ الأم مـقـامـه

إن المفارقة تبدو حادة في رؤية المغترب بين الشرق والغرب،

(1) الديوان: ص88-89.

ولذا تطول الغربة وتتفاقم الأزمة، أزمة الذات الشاعرة الحساسة التي يعد جورج صيدح واحداً من نماذجها المتعددة:

رب أحجار من الشرق انتفت أصبحت في حائط الغرب دعامه

وعظيمٍ شاب في دار النوى لن تلاقي داره إلا عظامه

كمّت الأوطان فاه، فاعتلى منبر المهجر يستوفي كلامه

وعبر امتداد الغربة يظل قلب الغريب معلقاً بوطنه، لذا يسارع إلى اقتناص كل فرصة متاحة لزيارة الوطن، أو مناقشة أموره، أو اللقاء الذي يجمعه بذويه، أو من يشاركونه التجربة في بقاع شتّى، وفي أحد اللقاءات التي عاد فيها وفود المغتربين أو ممثلوهم؛ تعظم الآمال، وتتدفق مشاعر البهجة بلقاء الوطن[1]:

كللي بالزهر هامات الصَّبَايا وانشري الرايات يا دار صِبايا

راقبي في الأفق ركباً طائراً حاملاً للوطن الغالي هدايا

المنارات اشرأبّت نحوه والطيور انطلقت تهدي التحايا

جدَّ في السّير فما استوقفه بردى إلا لترويح المطايا

حج لبنان، وكم من نازحٍ روحه حجّت متى الجسم تعايا

إنما الغُيّابُ أفلاذُ الحمى سُلخت عنه وعادت للحنايا

ولا يخفى ما يشي به معجم الأبيات، والموسيقى المصاحبة، والإيقاع المتماوج من مكنون البهجة بالزيارة، والسرور بمرأى الديار والأحبة، لكن يبدو أن اللقاء كان محبطاً لآمال العائدين

(1) قصيدة «العائدون» ص94-96.

وتوقعاتهم، بل ربما استشعروا فيه شيئاً من الجحود أو الابتزاز؛ لذا لم يكن في منظور الشاعر سوى غربة ثانية، تضاف إلى الغربة الأولى، وربما بدت أشد وأقسى:

ولــقــد يــنــكــره الأهــل إذا لــم تــعــرّفــه بــأهــلــيــه الــعــطــايــا
يــا لــهــا مــن غــربــةٍ ثــانــيــةٍ في صميم الدار، ما بين الولايا
إن مــا يــدعــونــه «مــؤتــمــراً» مــتــحــف يــجــمــع آثــاراً ســنــايــا
نــحــن فــيــه ســلــع مــعــروضــةٌ بــيــن جــدران الــنــوادي والــسّــرايــا

لكن فرط التعلق بالوطن يدفع الشاعر إلى احتمال هذا الموقف الذي لا يعدو أن يكون بلوى من البلايا المحتملة، بل المحببة من أجل لقاء المحب الحبيب، ولهذا يختم قصيدته «العائدون» بما يكشف عن جانب آخر من جوانب أزمته حين يقول:

غــربــة ثــانــيــة نــنــشــدهــا إن تكن بلوى فما أحلى البلايا

ولم تكن حياة المغترب يوماً بالحياة السهلة، ولا كفاحه خلالها بالشيء الهين، وهذا ما يبدو صعباً على نفس الشاعر الحساس، لا يكاد يعينه على مواجهته إلا عالم الرؤى الشّعرية والأحلام التي يغذوها الأمل المتدفق للشاعر المؤرّق دوماً بإصلاح العالم، وترقب الغد الأفضل، وهذا ما يكشف عن جانب آخر من جوانب أزمة المغترب، أوجزها شاعرنا في قوله من قصيدة أسماها «الألم الجبار»[1]:

(1) الديوان: ص 102-104.

أقول صبراً على عجْم أعاشرهم   والصبر أفنيته في عشرة الغُرب

أُعطيت ملكاً أثناء الليل مدته   مارست فيه حقوق الشاعر الأرب

والعيش لا تنفض الأحلام غبرته   عيش كما يشتهي العذال للصبِّ

. . . .

إن كان دأب نهاري قص أجنحتي   فخلقها من جديد في الدجى دأبي

ما أروع الألم الجبار يصدعني   وأسرع الأمل الخلاق للرأب

ولعلَّ أسوأ ما يعانيه الشاعر المغترب من معطيات هذه الحياة هو طغيان طابعها المادي الذي يصطدم بقوة بمشاعر ذوي الحس المرهف، ورؤى ذوي العقل والفكر.. وهذا ما عاناه الشاعر فقال[1]:

شرّ التغرب أن تعيش مغرّباً   بالعقل والإحساس والأفكار

وتظنّ نفسك في السحاب مصونة   فإذا بها سقطت مع الأمطار

ولعل النجاة من عالم الصراع المادي تكون في الهروب بالنفس، والعودة إلى سابق الحال:

إن الغنيمة في إيابك سالماً   قبل انصهار الروح في الدولار

وثمة وجيعة خاصة كانت تؤلم الشاعر، وتفسد عليه صفاءه، وهي أنه كان مثقفاً معنياً بالفكر والشّعر والقراءة، وفي الوقت نفسه كان منغمساً في عالم التجارة والتجار الذين لا يخفى حسدهم، كما لا يخفى عليه تبين هذا الحسد وإدراك انعكاساته التي لا تأبه

(1) قصيدة «بلاغ» ص105.

للأخلاق ومبادئها؛ ولذا كره هذا المناخ جملة، وتمنى ـ لو استقبل من أمره ما استدبر ـ أن يعود فقيراً، منبتّ الصلة عن عالم المال واليسار، يقول[1]:

لا خير من حسّاد فضلك يرتجى إلا متى عجزوا عن الإضرار
وامسح علومك والثقافة إنها ذنب يثيرُ حفيظة التجار
سوق التناحر حول أذيال المنى بارت بها الأخلاقُ أي بوار
لو عاد بي يومي إلى أيامها ما بعت فقري واشتريت يساري

وهكذا تتضافر الخيوط الناسجة لأزمة المغترب، لكنه ـ بعد رحلة المعاناة الفريدة ـ لا يجد من يلجأ إليه شاكياً أو معاتباً سوى الوطن الذي يخاطبه باسم الأبوة، بعد أن خاطب دمشق من قبل باسم الأمومة[2]، ففي قصيدته «وطني» يستدعي رحلة الحياة كما يصوغها في عصارة مقطرة من كلماته المشحونة بتموجات عاطفته وصدق مواجعه حين يقول[3]:

وطني أين أنا مما أود أوَ ما للحظ بعد الجزر مد

إن كل شيء يتحكم في حياتنا، ويقود حركتنا فيها بغير إرادة فاعلة منا، ولو لم نكن مقهورين مسلوبي الإرادة ما جرت الأمور على نحو ما جرت:

ما رست حيث رست فلك النوى لو أباحوا ليَ في الدفة يدْ

(1) الديوان: ص 106.
(2) راجع الديوان: ص 127، 157.
(3) الديوان: 133-136.

غاب خلف البحر عني شاطئٌ كل ما أرقني فيه رقدْ
فيه مرّ العيش يحلو وأرى في سواه زبدة العيش زَبَد
وطني مازلت أدعوك أبي وجراح اليتم في قلب الولد

ويلح الشاعر على تأكيد القول بأن الضّرورة وحدها هي التي أخرجته من وطنه، وهو لم يخرج - حين خرج - إلا بجسده، أما روحه فباقية في وطنه لا تفارقه:

ما رضيتُ البين لولا شدةٌ وجَدَتْني ساعة البين أشد
فتجشّمتُ العنا نحو المنى وتقاضتني الغنى عمراً نفد
هل درى الدهر الذي فرّقنا أنه فرق روحاً عن جسد
جعل البرهة من أعمارنا لتلاقينا، وللبين الأبد

وتطول رحلة الجسد المفتقد للروح، والكائن الذي يستشعر أن قلبه ليس بين جنبيه، فينطلق بحثاً عن هذا «القلب التائه» يسائل أهل الشام، ويستغيث بأهل لبنان.. يتلمّسه في القدس الشريف، ويفتش عنه في مصر والحجاز واليمن والإسكندرونة ونيويورك...[1]، لكن لكل بلد من هذه البلاد مشكلة مع هذا القلب وصاحبه؛ لذا ينادي الجميع كاشفاً عن خصوصية هذا القلب، وأزمة صاحبه قائلاً:

يا قوم.. هذا القلب صنعة ربه لا سلعة الحكام والأسياد
واهاً له من مستهام رائحٍ بين الجزيرة والكنانة غاد

---

(1) راجع القصيدة ص149-151.

إن صعَّد الزفرات في أم القرى ... سمع القلوب تئنّ في بغداد
سالت من الجنب الطعين دماؤه ... أفلا يهبّ لثأره ويفادي
كتب الجهاد عليه، لم يهدأ له ... نفَسٌ، ولم يخفق لغير جهاد
إن ضاع في كبد المهاجر نبضه ... فلأنها مدنٌ بلا أكباد
ناديته عبر البحار، ولم أزل ... بعد الرجوع إلى الديار أنادي

ولكن المفاجأة التي تمنح إحساساً بالرضا، وقدراً من العزاء والتفاؤل، يحملهما البيت الأخير الذي يدرك فيه الشاعر أن هذا القلب التائه موزّع مشترك، حاضر في صدر كل عربي:

ما كنت أدري أن قلبي حاضرٌ ... في صدر كل موحّد بالضاد

وكأنها حكمة الحكيم الوطني المخلص الذي خبر الحياة، ووعى درسها، فانتهى إلى حتمية التوحد تحت راية العروبة الجامعة، حتى يدرك أبناؤها موقعهم اللائق على خريطة حياة العصر.

ثانيًا ـ الوطن و تجليات الحضور

انطلاقاً من هذه العلاقة الفريدة التي ظل الشاعر خلالها مغترباً بجسده فقط، أما روحه وقلبه فلم يغادرا وطنه؛ امتدّت وشائج التواصل الدائم، وقويت الخيوط الرابطة ما بينه وبين هذا الوطن، و تجلى ذلك في عدة أمور:

الأول: عتاب المحب، وشكوى الولهان بمن يجفوه، وهذا ما خص به دمشق حيناً، ولبنان حيناً آخر.

الثاني: التغني بجمال الطبيعة الخاصة في الوطن عند كل مناسبة، واستدعاء مواطن الذكريات، والافتنان في رسم صورها التفصيلية التي جاءت مصبوغةً بصبغة الرؤية الذاتية بأكثر مما تحمل من مقوّمات الواقع الفعلي، ومرد ذلك بالطبع إلى العاطفة الخاصة، والمشاعر الموارة في وجدان المحب، وفي المقابل نراه يستشعر الأسى والكآبة حين تواتيه بعض المناسبات وهو بعيد عن تلك الديار، يعاني إحساساً حاداً بالنفي والانقطاع.

الثالث: المتابعة الدائمة والمشاركة في كل ما يتعرض له الوطن، الذي لا يقف عند حدود دمشق وسورية، بل يجاوزهما ليشمل بلاد الشام جميعها، وربما اتسع ليعم أرض العروبة كلها.

الرابع: فرط الاهتمام بالأمور الثقافية التي استحدثت في الحياة العربية، وكان للشام عموماً، ولبنان خصوصاً، اليد الطولى في طرحها والدفاع عنها، وفسح المجال لبعض الأدعياء للمشاركة فيها.

أما فيما يتعلق بالأمرين الأول والثاني فيتجليان في مواطن كثيرة من شعره، ولعل وقفة موجزة مع المعالم اللافتة في قصيدته «حنين إلى دمشق»[1] تكشف عن ذلك، فانطلاقاً من طبيعة العلاقة الخاصة التي تربط الشاعر المحب بموطنه الحبيب، تتمثل له دمشق، المنشأ ومهبط الرأس، ومغنى الصبا الباكر، أمّاً رؤوماً، خصتها الطبيعة بقلب ندي لا يختلف في رقته وطيبه عن أجوائها

(1) الديوان: ص 126-132.

الندية الرقيقة، ومن ثم يثير موقفها عجب الشاعر حين يحس أنها تنسى أبناءها الذين قهرهم الواقع واضطرهم إلى الاغتراب، دون أن يفارق حبها قلوبهم، ولا يغيب ذكرها عن خواطرهم... يقول[1]:

ذكرتها نائياً والدمع هتّانُ أمْ تناست بنيها حالما بانوا
في قلبها من ندى أجوائها شيمٌ وفي فؤادي لذاك القلب نيران

لكن هذا الأمر لا ينال مطلقاً من راسخ حبه لدمشق، ذلك الحب الذي يجسّده شعره الذي يمتح من شغاف القلب، ويمتزج بالروح، ويجري في الدماء.. يقول[2]:

دمشق إن قلت شعراً فيك ردده قلبي كأن خفوق القلب أوزان
أنا وليدك يا أماه كم ملكت ذكراك نفسي وكم ناجاك وجدان

وفي ظل هذا الحب المتأجّج، والعلاقة الوثيقة، يعرف الشاعر أن الحياة لن تطيب بعيداً عن هذا الوطن، وإن كثر المال، وزهت الحياة، وتعددت صور التنعم بمغرياتها...

أنا عليل النوى لا برء ينعشني إلا نسيم عليل منك ريّان
منذ افترقنا نعيم العيش فارقني والهم والغم أشكال وألوان
لا المال أنجدني، لا المال أسعدني والرب أهملني والإنس والجان[3]

(1) الديوان: ص 126.
(2) الديوان: ص 127.
(3) الديوان: الصفحة نفسها.

فإذا ما مرت السّنون، وتقدم العمر، وطال البعاد، فلا قيمة للحياة، وكل ما منحت لا يعني سوى فرط الإحساس بالحرمان. . .

عهد الشباب، وعهد الشام إن مضيا فكل ما أعطت الأيام حرمان[1]

إن حب الشاعر وطنه ليس كلمة تقال، أو قصيدة شعر يحبرها قلمه، ولكنه حب مكين، يتجلى في موصول العطاء الذي يعي صاحبه مسؤوليته إزاء أحبائه ومواطنيه، ويدرك خصوصية انتمائه إليه وإليهم. .

أنا أوفى من أن يكون وفائي بيتُ شعر وقطرةٌ من مداد

إن حبك في جوانح صدري جمرات جلّلتها برماد

فارفع الستر عن كمين شعوري تجد الخيرَ كله في ودادي[2]

وتبدو هذه معضلة صعبة؛ كيف يحرم الأبناء خيراً وفيراً يتدفق من جنبات الوطن حتى يضطروا إلى الرحيل؟ هذا ما يكشف عنه الشاعر ماثلاً في علل بعينها، لا تكاد توجد إلا في بلداننا العربية:

أولها: الغفلة عن حركة الزمن، والانصراف عن منافسة الغرب الذين يواصلون العمل الجاد. .

أما العروبة عين الله تحرسها عند الشّدائد إن أبناؤها لانوا

نامت على جبهة الأدهار هازئةً بالغرب راودها والغرب سهران

وثانيها: قهر ذوي البصر والبصيرة من النابغين، وتسلط الأنظمة الفاسدة عليهم، وسلبية القوم في حمايتهم. . .

---

(1) الديوان: ص 128.

(2) الديوان: ص 259.

جنى النبوغ على أخيارها فقضوا لم يبكهم رهبة السلطان إنسان

كأنهم نكرات، لم يحفّ بهم حول المشانق أنصار وأعوان

والثالث: الجريان في فلك الظالمين من الحكام لا التصدي لهم، وإذ ذاك يدفع الوطن الضريبة القاسية.

ويح الحمى من حماة تستعينُ به عليه والأهل للطاغوت أعوان

ورغم ذلك تنتصر عاطفة الحب المتأججة في وجدان الشاعر، ويغفر لقومه ووطنه متجاوزاً عن مساوئهم، ليبقى الحب والشجن قرينين، يعتملان في قلب المغترب...

أهوى هواهم وأُغضي عن مساوئهم والناظرون بعين الحبّ عميان

دمشق إن أشجت الأوطان مغترباً إني لأوجع من أشجته أوطان

ويبقى الشوق جارفاً، والأمل في العودة قائماً، لا يحول دون ذلك سوى مقتضيات الحياة وضرورات العيش...

والله لولا فروض العيش ما بقيت بيني و بينك أبحار وبلدان

حسبي من الوجد هجران منيت به وحسبك العهد لا ينسيه هجران

لكن إذا عز المقام بدمشق واقعاً، فإن معالمها تتراءى، لا يفارق الشاعر طيفه؛ ومن ثم نراه يتتبع ـ عبر أحلام اليقظة والنوم ـ كل المجالي التي تختزنها الذاكرة لدمشق وغوطتها ونهرها وترابها، وهذا ما يبوح به قوله[1]:

حلمت أني قريب منك يا بردى أبلُّ قلبي كما بل الهشيم ندى

(1) الديوان: ص 132.

ونصب عيني من البلدان أبدعها   سبحان من أبدع السكان والبلدا
دمشق أعرفها بالقُبّة ارتفعت   بالمرجة انبسطت بالشاطئ ابتردا
بالطيب يغبق في الوادي وأطيبه   في تربة الأرض غذّاها دم الشهدا
أمشي على الضفة الخضراء مؤتنساً   بالحور والسرو والصفصاف منفردا

وتتألق الصورة الفنية التي يمتح الشاعر معالمها من عاطفة متوهّجة وخيال متدفّق حين يخاطب نهره قائلاً[1]:

أهواك في ثوبك الفضيّ زركشه   بدر الدجى بشعاع حوله مسدا
أهواك في صفحة للفجر ضاحكةٍ   خط النسيم عليها شعره زبدا
أهواك كالليث وثّاباً ومقتحماً   كالأفعوان تلوى، كالغزال عدا
أهواك في يقظتي، أهواك في حلمي   أهواك مقترباً، أهواك مبتعدا

وحين تتاح للشاعر الفرصة لزيارة دمشق بعد غياب طويل؛ تتداخل المشاهد في خاطره ومرآه، وتأخذه البهجة بما يرى فيقول[2]:

عدنا إلى فردوس أحلامنا   بذكريات الدار والملعب
نرى بأم العين أوضاعه   وننقلُ الأخبار للغيَّب
هذا عقيقُ الروض، ذي فضة   الأنهار، هذا ذهب السبسب
هنا المراعي، كم سرحنا بها   أضحت بلا مرعى ولا ربرب
الدرب قدَّ الغاب في المنحنى   والقصر هدَّ الكوخ في المضرب

(1) الديوان: ص 138-139.
(2) الديوان: ص 177-178.

ويتراءى لبنان في عينيه جنة الله في الأرض؛ فيفتنُّ في نسج ملامح صورها قائلاً[1]:

جنّة ما غافلت رضوانها عجمات حاولت فيها الإقامة
طيّب الأرز ثراها، فسرت ريحها روحاً وريّاها مدامه
وجرى كوثرها الشّافي على ظمأ الفاتح، لا يشفي أوامه
جبل أمجاده لا تنطوي غير ما تطوي من النجم غمامه
أبلق الشّرق، عزيز جاره حاضن العقبان في برج الحمامة
ناصع الجبهة، إن لاحت به نقطة سوداء، فالنقطة شامه
يرتمي الموجُ على أقدامه دون أن يرفعَ للهامة هامه

وفيما يتعلق بالأمر الثالث، يدهش قارئ شعر صيدح فرط اهتمامه بالوطن الأم، فلا يكاد ينفك عن الانشغال بهمومه، حتى حين يبدو مستغرقاً ـ في ظاهر الأمر ـ بمتع الحياة ولذائذها؛ فالشاعر لا يستطيع أن يكون غير ذاته؛ و من ثم بدا عارفاً أن رؤاه الشعرية المتشربة روح الوطن، المؤرقة بمآسيه لا تفارقه، بل تبدو أكثر حدة وحضوراً في اللحظات التي تتراءى في عيون الآخرين لحظات متعة وأنس، وفي مقدمة هذه المواقف مواقف الأنس والطرب والشراب، وبهجة لقيا الأصدقاء، وهذا ما يتمثل قوياً في قصيدته التي تجسّد لحظة نادرة من لحظات التأمل الشّعري الفريدة.. قصيدة «الهيب الرؤى»[2]، ويستهلها ببداية تبدو غريبة ومثيرة حين يقول:

(1) الديوان: ص 184- 185.

(2) الديوان: ص 43-46.

بلبلوني بقولهم بابلية واستغلوا كآبتي في العشية

قد يكون من الطبعي أن يدعو الأصدقاء صديقهم الذي بدا على غير ما يرام إلى مجلس شراب، يتخففون فيه من هموم الحياة ومشاغلها، لكن الأمر في شأن شاعرنا مختلف جذرياً، لأنه يتعلق بأعماقه الداخلية، إنه مشغول العقل والوجدان بأمر وطنه، ولذا كانت مأساة فلسطين لا تفارقه، فمع تجاوبه الظاهري مع الرفاق والانكباب على الشراب حتى.

شعشع الليل أفق نفسي وكأسي بوميض السهى وظل الدجية

والخيالات نصب عينيّ حيرى بين أخذ الأسى ودفع الحمية[1]

فإذا بخيال الوطن السليب، ومعاناة أبنائه المطاردين يبدّد كل الخيالات التي يشكلها الكأس والليل، ويحل خطاب الوطن ممتزجاً بالأسى محلها حين يقول[2]:

حسبك الله يا خيال بلادي أشكاة حملت لي أم تحية

حبذا لو تركت نخب شقائي وشربنا نخبَ الديار الشّقية

ربّ ذكرى تطلّ من كأس خمرٍ كعيون العفاة، سكرى، ندية

ما عرفنا بها فلسطين لو لم يشهد الطعمُ أنها دموية

تلك ذكرى الجهاد، بل قطرات من جراح المستشهدين الطرية

تتلظى على الشفاه، وترمي في الحلاقيم من لظاها شظيّة

---

(1) الديوان: ص 44.

(2) الديوان: الصفحة نفسها.

يا لهيب الرؤى، غمسناك في الكأ س فما أخمدتك كأسٌ رويّة

ولا يجد الشاعر مخرجاً من هذه الحالة سوى تجلية الوجه الحقيقي للأمة التي لا يظهر معدنها إلا عند الشّدائد، وإن مال إلى شيء من التخفف بالشراب؛ استعلاء على الأزمة، واستهانة بالموت في مواجهتها، فيكون ذلك نسيج الأمل الذي يختم به القصيدة إذ يقول[1]:

نحن قومٌ على الكريهة طبنا ولمعنا ما شاءت الألمعية
ما ترانا كفحمة الجمر مسّت شرر النار فاستحالت سنية
كم حبسنا دموعنا وسفحنا دمعة الكرم، سُخرةً بالمنيّة
ما انتشينا بصبوةٍ ومدامِ وانتشينا بغضبة مضرية
لو تراءت ثاراتنا في جحيمِ لركبنا إلى الجحيم مطية
كتبت آيةُ الجهاد علينا وعلى الله والسّيوف البقية

وتظل فلسطين منذ نكبتها، ومأساة أهلها شغلاً شاغلاً للشاعر، وهمّاً مؤرّقاً له أينما حل أو ارتحل، ولذا يعلي الصوت مستصرخاً نجدتها، مستثيراً الغيرة لمقدساتها قائلاً[2]:

مآذن القدس و الأجراس معولة صلت على شهداءِ الفتنة العَمَمِ
ما للعشائر لبتها مجاهدةً وما لسائر خلق الله في صممِ
أرض تحجّ لها الدنيا مبايعةً بيعت بفلس مرابٍ غير محتشمِ

---

(1) الديوان: ص 46.
(2) الديوان: ص 323-324.

واهاً فلسطين! كم غازٍ قهرتِ، وكم   جيش رددت عن الأسوار منهزم
حتى لُطِمتِ بكفّ لا سوار لها   شعب بلا وطن، جند بلا علم

ويستنهض أهلها داعياً إلى الوحدة الحتمية قائلاً[1]:

بني فلسطين، سيل الغاصبين طما   كونوا له السدّ لا يعنو لمقتحم
لو في الصفوف اتحادٌ لم نكن غرضاً   لكل طاغيةٍ يرمي ويحتكم
لا الفقر لا الأسر لا التعذيب أقعدكم   وفي مطاياكمو وثّابة الهمم
نادوا الأخوة في العرباء قاطبةً   واستنجدوا ببني الأعمام في العجم
لعل غضبتكم تسري إلى رحمٍ   في الشرق أو تلتقي في الغرب في الذمم
والنصر لله يؤتيه الألى صبروا   وآمنوا بوعود الله والكلم

وحين يرى أن موقف الدول العربية المجاورة ليس على مستوى الحدث ومقتضياته، يستشعر الأسى لحال أهلها فيقول[2].

رمقَتْ فلسطين الجوار فأجهشت   لما رأت جاراتها متباكية
عللنها بضمادة لجروحها   وجروحهن مهلهلات عارية
ولربّ آسٍ في المآتم همه   جرُّ المغانم من ذيول الداهية

ولا تكاد تمر مناسبة ولا نجد الهم الفلسطيني يمارس حضوره في صور شتى؛ حيث يدعو الشاعر إلى استنهاض الهمم مرة،

(1) الديوان: ص324 ـ 325.
(2) الديوان: ص 274.

واستخلاص العبرة أخرى، والحث على الجهاد ثالثة، أو البذل والنصرة بالنفس والمال رابعة[1].

وحين تتعرض دمشق للعدوان الفرنسي الغاشم يصرخ قائلاً[2]:

هتكوا الستر وهموا بالصفية

أكذا يستام عرض الهاشمية

ليس هذى أمة بل أموية

ذات خدر عصمتْه المشرفيه

وحين تنال سوريا حريتها و يجلو عنها الأعداء يقول[3]:

هيئي يا دمشق أقواس نصرٍ ... من عناق الظلام والمشرفيه

وانظمي موكب الجلاء وسيري ... أمةً بالجهاد تُبعث حية

في طريق تعبّدت بالمواضي ... كل باعٍ بها ضريح ضحية

كم شهيد تحت الجنادل مُصغ ... إن وقفتم عليه رد التحية

ويظل شأن أبناء العروبة وتفرق أهلها همّاً مؤرقاً للشاعر على امتداد عمره؛ ولذا نراه دائم الحث على الوحدة والتماسك في كل مناسبة، ولأدنى داع، ففي الاحتفال بجلاء المستعمر عن سوريا يقول[4]:

(1) راجع الديوان: ص 337، 350، 348، 357، 356، . . 363.
(2) الديوان: ص326.
(3) الديوان: ص 329.
(4) الديوان: ص 330.

يا حداة لهودج النصر ضُجُّوا بدعاء للوحدة العربية

وحذار يا حامليه فأنتم تحملون الكرامة القومية

إن الوطن العربي كلٌّ لا يتجزأ، وما هذه الحدود المصنوعة إلا صنعة المستعمرين الذين لا يريدون له قوة ولا لأهله خيرًا.

عدنان في صدري، يهشّ لخافق ضمّ العروبة شاطئاً وصعيدا

وطني حدود الله تمسحُ أرضه لا أي مسّاح يخط حدودا

القسمة الضيزى التي رسمت له ما كان فيها النازحون شهودا[1]

وتتكرر الدعوة إلى الوحدة في إلحاح واضح، يدل على ذلك الحضور اللافت لهموم الوطن كله، في عقل الشاعر ووجدانه (277 ـ 278 ـ 283 ـ 337 ـ 338 ـ 340 ـ 341 ـ 346 ـ 347).

إن طابعاً إنسانياً شفيفاً يبدو متجذّراً وأصيلاً في التكوين النفسي للشاعر يدفعه دوماً إلى نشدان الخير للبشرية، ومن الطبعي ـ في ظل علاقته البالغة الخصوصية والتميز بوطنه ـ أن ينزل الأهل وأبناء الوطن منزلة خاصة من فاعلية هذه الطبيعة النفسية؛ ومن ثم نراه مشغولاً بهم في كل حال، وعند كل مناسبة، فحين يطالعه العام الجديد، ويسأل الناس بعضهم بعضاً السؤال المتكرر عن آمالهم المرجوة في العام الجديد يقول الشاعر[2]:

والله ما استجديت عامي حاجةً إلا قضاء حوائج الأنام

للعيش قيمته إذا عاشت به آمال طائفةٍ من الأقوام

(1) الديوان: ص 281.

(2) الديوان: ص 32-33.

ولأن العام المنصرم لم يقدم لمواطنيه السلام المنشود فإنه يغاضبه بحدة:

والعام لم يهد السلام لأمّتي آليتُ لا ألقي عليه سلامي

ولهذا يتوجس من قدره العام الجديد على تحقيق ما لم يحققه العام الماضي:

سله أيضمّد جرحها مستغفرًا عما جناه أخوه من آثام

أيصون للشعراء ماء وجوههم ويتيحُ للأدباء رفعَ الهام

ولكن أزمة مواطنيه ليست وقفاً على الشعراء، وإنما تعم الأهل جميعاً، وهو يرى أن مكمن العلة في ثلة الحكام ومعاونيهم ممن تسلطوا على القوم، ولم يتقوا الله فيهم، أو يراعوا مقتضيات مسؤوليتهم في رعايتهم والقيام على شؤونهم[1]:

ويبلغ الشاعر درجة متفردة من الإيثار، والنزوع إلى الخير حين يرجو العام أن يسعد البشر قدر استطاعته، ويخص قومه بالخير والنعم وطيب السقيا، وليس مهماً أن يشغل بما يخصه هو، وإن كانت معاناته تفوق معاناة البشر أجمعين.. يقول[2]:

ياعام أسعد من تشاء، وخص بال نعمى منازل ذمتي وذمامي

أدعو بسقياها، ولي كبد على جمر الغضا، أحرى بصوب غمام

لكنّني راضٍ لنفسي بالظما وإذا ارتوى أهلي فلست الظامي

(1) الديوان: ص 33.

(2) الديوان: ص 33.

وحين تتاح له زيارة موطنه بعد استقلاله يظهر رضاه عن المتغيرات العمرانية، والتنمية الزراعية والصناعية، وإنشاء المؤسسات العلمية والعسكرية... ولكنه يستشعر الأسى للواقع السياسي، وتوزع الأهواء، وتعدّد الاتجاهات التي تتحكم فيه، ويرى ذلك نوعاً من الفساد المتأصل في البيئة العربية منذ القدم، وهو سبب كوارثها القديمة والحادثة.. يقول[1]:

كل له من نفسه دولة   توطيدها أول ما يجتبي

في سلمه حربٌ على أهله   في حربه بكرٌ على تغلب

يا ليته استأصل من نفسه   الفساد يوم استأصل الأجنبي

إذاً لما بُحَّت فلسطيننا   تستغضبُ العرب، فلم تغضب

وتعظم صدمته بالواقع العربي الذي لمسه في لبنان، وعاش زمن الغربة يتخيل له صورة مثالية، يتشوق إليها كل مخلص لوطنه، بعد أن عايش أوطاناً أخرى، وخبر طبيعة الحياة فيها، ولأجل ذلك يودّع لبنان بقلب كسير، يفيض أسى تنضح به قصيدته «في وداع لبنان» التي جاء فيها قوله[2]:

كان ذنبي وليس ذنب بلادي   أن تخيلت غير ما الآن أشهدْ

غيرها تجرح القيود يديه   وهي تعتدّ بالقيود وتشتد

غيرها يصلح الفساد وفيها   لا يعيش الصلاح إن لم يفسد

غيرها اعتزّ بالنظام، وفيها   تاه واعتزّ من عليه تمرّد

(1) الديوان: ص 178- 179.

(2) الديوان: ص187-188.

غـيرهـا حـطـم الـعـروش، وفـيـهـا ألـف عـرش لألـف مـلـك مسـوّد
إن أرضًـا غـصّـت بـكـل دخـيـلٍ لا تـبـالـي إذا الأصـيـل تـشـرد

فإذا انتقلنا إلى الجزئية الأخيرة المتعلقة بالمشاركة الفعالة في مجريات الحياة الثقافية في البيئة العربية عموماً، والشام خصوصاً، ولبنان على نحو أخص، سوف تفجؤنا المساهمة المتميزة في قضية الشّعر المستحدث التي انطلقت شرارتها من لبنان، وعلى صفحات مجلاته، وحمل كبرها بعض شعرائه، حيث نراه مناقشاً ومؤصلاً لما ينبغي تأصيله ومراجعته من المفاهيم والرؤى... مناقشة المتخصّص المهموم بحاضر أمته ومستقبلها، الواعي بتراثها وقيمها، وأبعاد الثابت والمتغير من هذه القيم والمفاهيم.

وكان من الطبعي أن تتفاوت مواقف المثقفين والمبدعين ـ فضلاً عن جمهور القراء ـ إزاء هذا الشّعر الجديد. ومن بين هؤلاء، بل في مقدّمتهم جورج صيدح الذي جاءت قصيدته «طائرات الشعر»[1]. محدّدة جُمَّاع موقفه القوي من هذا الشعر.. الأمر الذي تحاول وقفتنا مع هذه القصيدة تجليته هنا.

يستهل الشاعر قصيدته برصد الفجوة الواسعة بين الشعر بمفهومه الحقيقي الذي يمتح من الروح ويخاطبه، والشعر المستحدث الذي يبدو ذا طابع مادي مريب.. يقول في مطلع هذه القصيد:

طائرات الشّعر في عصر الجليد سلِّمي الآفاق للسّرب الجديد

(1) الديوان: ص 47-51.

واخلعي أجنحة الروح فلا   طيران اليوم إلا بالوقود

وحين يقترب من نماذج هذا الشعر في أعمال رواده، مقترنة بادعاء الحداثة، وتجاوز الموروث، أو التباهي بالقطيعة معه، وتصدمه لغته، وينكر غرابة نسجه؛ يقول:

ما عزيف الجنّ إلا لغة   من لغاك المالطيات النشيدْ

تتراقين، وبئس المرتقى   يبعد اليوم عن الأمس المجيد

وحين يراجع دور الشام وشعرائه بالأمس القريب في نهضة الشّعر العربي، ويتأمل ما استحدثه جيل أدعياء الشعر المحدثين؛ يستبشع النتيجة، ويعلن براءته من هذه الموجة وتوجهاتها وقطع الصلة بين إبداعه وهذا النسج المزعوم شعريته، فيقول:

كان لبنانك وكنا شاديًا   زود العرب بقيثار وعود

صار برجاً بابلياً صاخباً   صخبَ الأطفال في زفّة عيد

جثم البوم على قبّته   والبغاث استنسرت تحت البنود

طائرات الشّعر إن عجت اهبطي   غير روضي واسمعي غير قصيدي

لا أحييك ولو حييتني   أنا لا أومن بالكذب المفيد

وحين يرى أن تحضر الشعر الجديد وحداثته رهن بإهدار موسيقاه، وغموض معناه ينأى بشعره عن ذلك، ويعده صفحة ماضية إن كان هذا المسخ الجديد هو صورة الشعر المعاصر، يقول:

أنا شعر صار فعلاً ماضياً   لم «أحضّره» بتكسير القيود

لا، ولم أضمر وراء المبتدا خبراً في نقطٍ بيض وسود

ومن الطبعي أن يرفض أدعياءُ التجديد عطاء الشّعراء المحافظين، ويتهمونه بالتقليد لما فات أوانه، أو أنه لم يعد معبراً عن متغيرات العصر وروحه، والشاعر يدرك ذلك، ويسخر منه:

كيف يُرضي أدبي طائفةً عشقت كل غريب وبعيد
كلما حيا بوجهٍ ناصعٍ ضحكت من جهله صبغ الخدود

وفي مثل هذا الخلط، أو أمام رواج مثل هذه المغالطات؛ لا بد من تجلية الحقائق، وتحديد المواقف، ومراجعة المفاهيم؛ ولذا يحرص الشاعر على تقديم المفهوم الحقيقي للآداب، ودورها في حياة البشر، وامتداد أثرها عبر الأجيال، ومن ثم تعظم المفارقة بين الأدب الحقيقي، وما يستحدث من صور مزعومة، لا تقدم فكراً ولا تشكل جمالاً.. يقول:

قيمة الآداب في تأثيرها في تجلّيها على كل صعيد
في تخطّيها هوى الدهر إلى سمرات الكوخ والقصر المشيد
أين منها أدبٌ مستحدثٌ من سراب الفكر في اللفظ الشرود
عربيّ الوجه، غربيّ اللها أعجميّ الروح وحشيّ البرود
يحمل المجهر من يقرأه ليرى جرثوم معنى في صديد

هكذا تتحدّد الأطراف المتباعدة للمفارقة بين الصورة الإيجابية الأصيلة للأدب الحقيقي، والصورة الخاوية للأدب المستحدث الذي لا يكشف إلا عن سراب زائف، وألفاظ شاردة، وروح خاوية.. الأدب الذي لا يحمل من العربية والعروبة سوى الملامح

الظاهرة للنسيج اللغوي، أما ما سوى ذلك فهو أصداء غريبة أعجمية غريبة، فإذا أمعن الناظر فيها بصره، واستجلب كل الأدوات المعينة على إدراك شعرية الشعر لم يدرك سوى معانٍ فاسدة مفسدة، حملتها أبنية متقيحة تقيح الجروح بصديدها.

ومن الطبعي والأمر كذلك أن ينفر منها جمهور القراء الذي يكتشف أنها عاطلة عن كل فائدة.

إن سألت الشّعب عن محصوله كنت كالطالب حقاً من يهودي

ويا لها من صورة تكشف عن بعد آخر من أبعاد الرؤية الشّعرية، والموقف الفكري والسياسي لشاعرنا الذي وعى ماضي اليهود وحاضرهم، وأصيل خصالهم الوضيعة التي تتضافر الروايات التاريخية والآداب الذائعة على تأكيدها وإذاعتها، فضلاً عن استدعاء القصص الشّعبي، ونماذج الأدب العالمي في هذا الصدد.

وفي ظل الإيمان بالمبدأ، وإعظام الرسالة، يجد الشاعر المنغمس في حياة الغرب، المهموم بهموم وطنه، الموصولة روحه بأبنائه... اللحظة موجبة لتأصيل مفهوم الشّعر ومنطلقه ورسالته، فيوجز ذلك كله في قوله:

إنما الشّعر انطلاق للذرى واندفاع نحو أغوار وبيد

ما أفاد الناس إلا راجعاً من أعاليه إلى سطح الوجود

بفم يحسن تطريب النهى ويد تحسن تطبيبَ الكبود

الشعر شعر أولاً وقبل كل شيء، لا يرتهن الأمر فيه بجدة أو قدم، شأنه شأن البحر الذي تتابع أمواجه حرة متدفقة متجددة،

تعلو تارة، وتهبط أخرى، لكن هذه الحرية المتأججة لا تخرج هذه الأمواج عن حدود كنفها، ولا تجد هذه الأمواج والتيارات حريتها في مجاوزة شطآنه.

ذاك فنٌ أزلـي، مـا استحـى   بقديـم أو تبـرا مـن جديـد
إنـه البحـر الـذي أمواجـه   تتتالى حرةً ضمـن الحـدود

ولذا كان طبيعياً أن يختتم الشاعر هذه القصيدة اللافتة ببيت ينضح بالسّخرية من دعاة التجديد وزائفي الشاعرية، يقول فيه:

قـل لـمن يـأنفُ من تقليده   أمِـن التجديد تقليد القرود؟

وهكذا تكشف أصالة الانتماء، وصلابة الموقف عن الرؤية الشّجاعة للشاعر الذي عاش فورة الدعوة التي خرجت من مسقط رأسه، معلية الجلبة بدعاوى التجديد الشّعري، ومعلنة القطيعة مع تراث العربية العريق.

ومن الواضح أن هذا الموقف ينسجم مع رؤيته الباكرة للرسالة التي يراها منوطةً بالأدب والأديب، وعلق عليها القيمة التي يستحقّها المبدعون وإبداعاتهم على ما بينهم من تفاوت حين قال[1]:

قيمة الآداب في تأثيرها   في تجلّيها على كل صعيد
في تخطيها مدى الدهر إلى   سمرات الكوخ والقصر المشيد

وهكذا ظل ابن دمشق ـ المهاجر رغماً في الصبا الباكر ـ

(1) الديوان: ص 49.

منغمساً في عمق الوطن الذي ولد فيه، وتنفس عبقه، والأرض التي ينتمي إليها، وعلى مهادها نمت أحلامه، وسمقت طموحاته، والتراب الذي مازج روحه؛ يعيش به وله، يسعد بما يسعده، ويشقى بما يشقيه؛ ليؤكد بذلك أن الغربة الحقيقية لا تقع باغتراب الجسد، وإنما بخواء الروح، وافتقاد الانتماء، وتبلد الأحاسيس، وافتقاد الروح الإنساني الشفيف.. وما أبعد الشاعر الحقيقي من ذلك!.

أهم المراجع
(فضلاً عن المصدر الأصلي: ديوان الشاعر)

1 - محمد غنيمي هلال: **الرومانتيكية** - دار نهضة مصر للطبع والنشر، سنة 1971م.

2 - د. عبد القادر القط: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر** ط2 - دار النهضة العربية - بيروت، سنة 1981م.

3 - إيليا حاوي: **الرومنسية في الشعر الغربي والعربي** - دار الثقافة - بيروت/ ط1، سنة 1980م.

الباب الثاني

مع أجيال الشعر المعاصر

الفصل الأول
من شعراء الجيل الأول ومحاولة إنصاف

أولاً ـ حسن فتح الباب وقراءة في الديوان الأخير

امتدادًا لمسيرة من عطاء الشاعر الملتزم، يقدّم لنا حسن فتح الباب ديوانه الشّعري الجديد «**وجوه في الميدان**» الذي جاء مواكبًا لثورة شباب مصر في الخامس والعشرين من كانون الثاني/يناير 2011م، واستجابة لنبضها الموار في جانب، ومرهصًا بها، ومبشرًا بحتميتها في جانب آخر. فثمة قصائد تتبع وقائع الثورة، وترصد مشاهدها وتطور أحداثها، وتتوقّف مع نماذج لافتة من أصحابها، وتستخلص الرؤى الإنسانية اللافتة من هذا وذاك. وثمة قصائد منحها الشاعر اسم «**نذر وبشائر 25 يناير**»، فلا خلاف على أن الشاعر ـ بما خص به من قدرة متميزة على الاستشراف والاستنتاج ـ قادر على تبين آفاق الراهن والآتي على نحو يؤهله أن يكون الرائد الذي لا يكذب أهله. وهذا ما تلتقي عنده هذه القصائد التي رأت النقيضين اللذين يلتقيان في نهاية المطاف عند غاية واحدة، هي تفجير ثورة شباب وطن، يوشك لصوص التاريخ أن يسرقوه من أبنائه المخلصين ظلماً وقهرًا.

والديوان يقدّم رؤيةً متفردة، يمكن القول إنها تجلية صادقة

لروح إنساني، ونبض صادق لما كان يمور في عمق شعور كل مصري وطني حقًا ووجدانه خلال هذه الفترة؛ ومن ثم يرجى أن يكون تجاوب القارئ له ثمرة تلقائية لهذا الروح العام، والنبض المشترك بين المبدع والمتلقي. فضلاً عن كونه صفحةً من تاريخ طويل لمناضل قديم، ارتضى أن يدفع ضريبة الموقف الرافض لكل صور الظلم والقهر، وآثر الوقوف إلى جوار المهمّشين والفقراء والمناضلين منذ أمد بعيد؛ انطلاقًا من إيمانه الراسخ بدور الشاعر ورسالته، وأمانة الكلمة في الحفاظ على إنسانية الإنسان.

يتصدر الديوان، ويفتح باب عالمه الرحب قصيدة منحها الشاعر عنوان «**انتصار**»، في إشارة واضحة إلى حرصه على اختيار لحظة بعينها، ليست بالطبع لحظة البداية، وإنما لحظة التحقق، أو اليقين بإدراك هذا التحقّق لمنجز الثورة، وتضحيات أبنائها. ويقيم الشاعر بنية هذه القصيدة على أساس من فكرة الرحلة التي تتيح نوعاً من التشكل الدرامي لتنامي النص وتماسكه.

يحمل الشاعرَ خلال هذه الرحلة، قطارٌ يعمد إلى تجهيل محطة انطلاقه، ليسوغ بذلك تعدّد المنطلقات على نحو قصي أو قريب من أرض مصر، وكل مكان يتجاوب مع روح أبنائها، كما يعمد إلى تجهيل المدى الزمني الذي استغرقته هذه الرحلة، منذ لحظة التحرك الحقيقي، أيًّا تكن كيفية هذا التحرك، أو تجليات التعبير عنه، ومن ثم يفتح الباب رحبًا لتوقعات متفاوتة من قبل القراء والمتلقين؛ حيث يرد بعضنا هذا التحرك إلى السنوات الأخيرة، أو فترة حكم الحاكم الأخير، أو يردها آخرون إلى

خمسينيات القرن الماضي، وربما ارتد بها بعضنا إلى معاناة الفلاح المصري القديم.

وبناءً على ذلك ينصب الاهتمام على محطة الوصول، حيث يعيش مع الشاعر لحظة الوصول إلى هذه المحطة التي يؤثر وصفها، من بين كل الاحتمالات المتوقعة، والصور المختزنة لمحطات الوصول، بكونها «**محتشدة**»، وفي سرعة لافتة يراجع الواصل وجوه المحتشدين؛ باحثاً ومنقباً عن بغيته بينهم؛ فلا يجده. ثم ينقلنا إلى دائرة التجريد، حين يشير إليه بأنه ذلك المفتقد المنشود «**كان مذهبي وغايتي**»، بل كان ـ بالنسبة إليه ـ الوجود. كل الوجود، ثم ينبثق الوجه الحبيب «**فجأة**»، وتتجسّد اللحظة فينا، في فيض من الحركة الوجدانية والشّعورية المتدفقة عبر سلسلة من الأفعال: **أعرفه، يعرفني، صافحته، ابتسم، سألته**. . .، وحين يكون السؤال عن سر الغيبة التي لا مثيل لها تأتي الإجابة دالة ـ في إيحاء شفيف ـ على طول المكابدة والعناء والجهد «**أومأ لي**»، ثم تتمثل إجابة الطرف الأول في فعل الإدراك المقدر لهذا العناء «**أدركت أنه. . .**»، ويحذف المفعول؛ ليتسع أفق التلقي لكل ما يمكن تصوره من صعوبات الطريق، ومشاق الرحلة.

وثمة قطار آخر، كان أداة وصول الحبيب المرتقب إلى محطة اللقاء، غير أن الشاعر يحرص على المبادرة بالإخبار عن وصوله بأنه «**ضحى**»، وفي الضحى ما فيه من الاقتران بمعاني الإشراق والوضوح والجلاء، والدلالة على أن ما بقي يكفي لإنجاز الطموحات المأمولة، التي طال التشوف إليها؛ ولذا وصفت

المحطة، التي نعرف لاحقاً أنها ميدان التحرير ـ منطلق ثورة يناير ـ بأنها مجتمع البروق والرعود والورود؛ فثمة ربيع قادم، وغيث لا ينقطع؛ فلقد تم لقاء الإنسان المصري بوطنه، وعندئذ أدرك كل منهما ذاته التي افتقدها طويلاً، وظل مؤرّقًا بالبحث عنها زمناً ممتداً.

من هذه النقطة تبدأ الرحلة مع ديوان «**وجوه في الميدان**»، رحلة الشاعر الذي يشهد رصيده الشّعري بعلاقة خاصة ومتفردة بالوطن، ويبوح في كل صفحة من صفحات إبداعه الممتد لما يزيد على نصف قرن بأنه مناضل متمرّس بميدان الشرف والجهاد. حسن فتح الباب الذي قدم من معالم تلك الرحلة خمسة عشر ديوانًا تقريبًا تنضح سطوراً، بدءًا من عناوينها، بروح الالتزام، وفرط الانتماء إلى الوطن وقضاياه. . خصوصاً قضايا المهمّشين والفقراء من أبنائه.

وعبر تمثل فنّي شفيف يقدم لنا الشاعر عددًا من أحاديث شهداء الثورة في عالم علوي، يستهلها صوت يعيد إلى أذهاننا بيت شوقي الخالد:

وطني لو شغلتُ بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

فشهيد الثورة الأول ما إن صعدت روحه الطاهرة إلى السماء حتى حنّ إلى الوطن، وانتوى العودة؛ كي يصافح الرفاق، ويعتنق صدر الوطن «**مقبلاً جبينه الحبيب**». ثم يبادرنا صوت الشهيد الثاني «**فتى في زهرة الشباب**»، ترك البيت والمعهد، مولياً وجهه شطر «**التحرير**»، لا يملك سوى حنجرته التي يهتف بها «**عشتِ مصر**»،

وعَلَم وطنه الذي يحتضنه، لكن قناصة النظام لم يرحموا براءته، ولم يأبهوا لشبابه، ونبل ولائه؛ فصوَّب أحدهم إليه رصاصةً غادرة؛ فسقط ينزف دماءه الطاهرة؛ **«لترتوي بها أرض الوطن»** الذي لن يكف عن أن ينبت أبطالاً، سرت تلك الدماء في شرايين حياتهم.

وتلك فتاة ثالثة **«من بنات مريم»** - في إشارة مقصودة إلى تلاحم النسيج الوطني الجامع بين شباب المسلمين والمسيحيين، فتياناً وفتيات - لم تكد تدري بعد **«ما حقيقة الحياة.. حتى عرفتها في ثورة الشباب، هناك في محطة التحرير»**، عاشت لحظة نادرة من تاريخ هذا الوطن، حين رفعت شعار حياة الصليب والهلال معاً، وإذ ذاك تفاجئها قنبلة ألقاها الملثمون، فأطاحت الفتى الملاصق لها، وحين حاولت تضميد جراحه اغتالها ملثم آخر.

وهكذا تتوالى القصص الشّعرية المثيرة التي تقدّم لنا نماذج من الشهداء الذين يجمع بينهم كونهم غرس الوطن الواحد، وأمل المستقبل الذي لا سبيل إلى إعلائه بغير التضحيات النبيلة والدماء الزكية.. فيهم الشاب والشابة، والأب والأم، والأخ والأخت.. فيهم الصبي الذي ترك لعبته وكراسه؛ متأسياً بالرجال، أو طامحاً إلى رجولة مبكرة، وجد السبيل إليها في صورة المناضل الرابض في **«ساحة التحرير»**؛ من أجل الوطن، فلم يسلم هذا ولا ذاك، وهاهم أرواح محلقة في رحاب الجنة، ينعمون بما أعده الله للشهداء، ولسوف تبقى تضحياتهم أمانة في عنق رجالات الوطن عبر أجيال متتابعة.

وتتوالى المشاهد والنماذج التي تقدّم سجلاً مضيئًا لساعات الثورة وأيامها، مؤكدةً انتفاء سبل الحياة الحقة بغير حرية، لم يعرف التاريخ لها ثمناً سوى دماء المخلصين، وتضحيات الشرفاء.

ويلتقط الشاعر المواقف النادرة التي جعلت روح الثورة النابضة في عروق الشباب، تسري متدفقةً كذلك في شرايين الكهول والشيوخ؛ ليلتقي الجميع على قلب رجل واحد في ساحة الميدان، وكأن الروح الشابة لا تعرف الطريقة المألوفة في حساب العمر، وتمييز مراحله بحساب السنين؛ فغدا الثائر وصفًا جامعًا لأبناء مصر جميعاً، وإن ظل فضل السبق محفوظًا للشباب الذي نسبت إليه هذه الثورة المجيدة.

ومن بين الجموع الغفيرة التي جمع الميدان بينهم، برزت نماذج بارزة نادرة، التف الناس حولها، وتوقف الإعلام المتابع إزاءها، لم يفت الشاعر أن يتأمل بعضها، ويرصد مدى تفردها من منظور التغير الجوهري الذي أحدث تحولاً هائلاً في تكوينها، وموقفها، ومسيرة حياتها؛ بفعل الروح الثوري الذي مس هذا الجوهر. ومن هذه النماذج الجراح النابه الذي قدمه برنامج تلفزيوني متميز باعتباره «حالة» أو «نموذجاً» ممثلاً لكثيرين ممن فجرت الثورة فيهم روحًا جديدة، ونسجت منهم شخصيات مغايرة لشخصياتهم قبل الثورة، إنه الطبيب «طارق. .» الذي ذكر ـ على مسامع الملايين ـ أنه لم يكن يغادر غرفة عملياته، التي يجري فيها جراحات القلب الحساسة إلا لفترات قليلة من الراحة التي تعينه

للعودة إليها، ولم يكن يومًا في حياته مشغولاً بالسياسة وأحداثها، ولا يكاد يعرف أسماء الوزراء الذين تتشكل منهم الحكومة، ولا يعنى بمتابعة شيء من أحداث الداخل أو الخارج، ولا يرى له رسالة في الحياة سوى العناية بقلوب مرضاه. لكن ابنته - نموذج الجيل المغاير - ترابط في ميدان التحرير، وتتصل به يوم الواقعة البدائية الهمجية القبيحة، وتلح في استدعائه، وطلب نجدته وعونه لشدّة الحاجة إلى خبرته، كما تطلب منه إحضار بعض اللوازم الطبية؛ فيلبي النداء مدفوعًا بدوافع عديدة، منها مقتضى المهنة، لكنه ما إن وصل وشاهد وعرف، والتقى بعض الحالات المصابة، وتولى علاجها مرةً بعد مرة، حتى مسّ التغير عمق عقله ووجدانه، فدامت إقامته، ولم يغادر الميدان هو وأفراد أسرته جميعًا إلا بعد نجاح الثورة، وتحقّق أبرز مطالبها.

إنه الفدائي الثائر، أو نموذج المصري الذي تحول إلى فدائي ثائر، مارست الثورة في نفسه وروحه حقيقة التغير الذي أدرك منه كل مصري نصيبًا، قلَّ أو كثر، لكنه كان منطلقًا لبداية جديدة، وطريق جديد، ينطلق فيه هذا الوطن وأبناؤه.

وثمة نماذج أخرى، كان لها دور لافت ومحدّد، واسم يتردّد على صفحات الثورة، وتطور مسيرتها، لم يضن عليها الشاعر بوقفة خاصة من عطائه الإبداعي، واتخذ من اسمها عنوانًا لبعض قصائده، وذلك مثل قصيدته المتميزة شكلاً وأداء وحجمًا «وائل غنيم» الذي يجعل منه أيقونة تقترن بالثورة؛ نظرًا إلى تفرد الدور والموقف والمعاناة. ويتخذ من الدوافع التي وردت على لسانه في

بعض المواقف، والغايات النبيلة التي ينشدها لإنسان وطنه، سبيلاً إلى سرد ضروب متعدّدة من صور القهر والظلم التي تعرض لها أبناء الشعب على مدى عقود متتابعة.

وفي هذا الإطار تدخل قصيدته «خالد سعيد»، الذي كان تعذيبه حتى القتل بيد المجرمين والمفسدين من المنتمين إلى صفوف البوليس، الشّرارة التي فجرت ثورة الشباب، وأججت غضبهم، وكذلك كانت - لاحقاً - الملهم لأغاني الفرح، وأناشيد الثورة. ويربط الشاعر بين خالد سعيد وبوعزيزي الذي كان شرارة تفجير الثورة في تونس من قبل؛ ومن ثم غدا كل منهما رمزًا باقياً، وأيقونةً حاضرة لمعاني الفداء.

بل يلتقط الشاعر بعض الوجوه المتميزة التي يراها بين صفوف الثوار، ويجعلها موضوعًا لبعض قصائد الديوان، فهذا شاب مناضل، يواصل في إصرار مواجهة أعداء الثورة، رغم إصابته السابقة التي تكشف عنها الضمادة البيضاء التي تغطي إحدى عينيه، وتحيط برأسه.. ذاك الذي خلّف دراسته في كندا؛ ليشارك أحباءه ورفاقه في ثورتهم، الفريدة في نقائها على امتداد التاريخ الحديث والقديم، ويتخذ الشاعر من قصته نموذجًا متميزًا للانتماء، وحب الوطن من جهة، وصورة من صور استخفاف أعداء الثورة، وزبانية السّلطة بإنسانية الإنسان من جهة أخرى.. حين يورد الموقف المأسوي بين هذا الشاب والجندي الذي تعمد إصابة عينه برصاصة مطاطية صوبها إلى عينه في سخرية واستهزاء، لكن إصابته لم تحل بينه وبين مواصلة الجهاد، وإعلاء الصوت بالهتاف الخالد «عشتِ مصر».

وثمة قصائد يحلق الشاعر خلالها في آفاق إنسانية رحبة، حين يخاطب الإنسان، الذي لا تتحقّق فيه الإنسانية ـ على نحو ما أرادها له خالقه ـ إلا حين يمارس وجوده الحق؛ فهو خليفة الله في الأرض، مثال العطاء، ومجلى سمو التواصل الإنساني، وهنا يتمثل بعض النصوص الدينية الذائعة، مثل قول النبي (ص): «إذا قامت الساعة، وبيد أحدكم فسيلة، فإن استطاع أن يغرسها فليغرسها» وذلك ما نراه في مطلع قصيدته الرصينة: رؤية وإيقاعًا (الملك بعد الله لك / 17)، حيث يقول:

إن كان في يدك

حبة قمح

ثم حان حين ساعتك

فشقّ في التراب حفرة لها

فسوف يجني الشعب في غد

ثمارها. . مليون سنبلة

وسوف تحصدُ الذي بذرت أنت

شهادة التاريخ لك

من بعد غيبتك

أما التواصل الإنساني، فيختار له الشاعر حالة المرء مع «**رفيق الرحلة**»، وهو تعبير رحب، بحيث يشمل كل إنسان يرافق المرء في رحلة الحياة، يتماس معه، من قريب جداً، أو من بعيد بعدًا غير محدود، وليكن محك الاختبار هو لحظات الشّدة الحقيقية،

حين يذرف الرفيق دمعةً في موقف ما، أو يصاب إصابة يسيل بها دمه، وهنا يتبدى العطاء والإيثار مجلى تواصل فريد، حيث ينصح الشاعر الإنسان الحق في هذا الموقف قائلاً:

فاخلع قميصك الوحيد

مهما اهترأ

ضمّد به جراحه ولا تهن

أكمل مسيرتك

أتمم رسالتك

وفي إكمال المسيرة، وإتمام الرسالة جوهر الإنسانية الحقة، ومجلى الوجود الذي أراده الخالق لمن منحهم حق خلافته في الأرض،ونفخ فيهم من روحه. ولا يجد الشاعر سبيلاً يمكن أن يصطنعه الإنسان الذي يطمح أن يكون مثالاً حقاً لإنسانية الإنسان سوى الإباء، وخلع ثوب الهوان والقهر، وإن كان البديل هو ثوب الشهادة بعد نفي بقايا الخوف، أو ممارسة الصبر في غير موضعه، وليكن البديل المشرف هو ثورة الغضب التي يحتل المرء خلالها مكانه في طليعة المناضلين؛ فداء لهذا الوطن؛ فليس ثمة جدير بالملك في الأرض ـ بعد الله ـ سوى هذا الإنسان، الذي يدرك حقيقة إنسانيته ومهمته في الحياة، وطبيعة الحياة اللائقة به.

ولا تكتمل آفاق التجربة التي يقدّمها هذا الديوان بغير وقفة أو وقفات يستخلص فيها الشاعر دروس الثورة التي تتبلور لديه في وعي القوانين السائدة، أو المتحكمة في واقع الحياة الراهنة، أو

المستفادة من معطيات التاريخ الممتد، فثمة «**قانون حق القتل عمداً**»، وذاك هو القانون الذي «**يسنه البغاة والخوان والمرجفون العملاء**»، أما القانون المقابل، فهو «**قانون حق الشعب في قهر الغزاة والطغاة**»، ومن ثم ينتفي اللبس، وعلى الشعب أن يعي الحقيقة، ويختار لنفسه الطريق الذي يرتضيه في إصرار، رافعًا رأسه إلى السماء، مقدّماً الثمن اللائق، من أجل بلوغ الغاية، وإن تمثل هذا الثمن في الاستشهاد فداء وحبًا للوطن (قصيدة: **السماء والوطن**).

ولا يجد الشاعر حرجًا في الاعتراف ـ بلسان جيله من الشيوخ ـ بأن هذا الجيل الذي شارك الشباب في نقمتهم على الفساد والمفسدين، لم يمتلك ما امتلكه هؤلاء الشباب من إرادة الصمود، وشجاعة المواجهة، بل اكتفى بالوعي المجرد، ومعرفة المفسدين والمنافقين ممن ينتمون إلى هذا الجيل. . (اعتراف/ 49)

وكان منا من أرادوا مغنما

كأنهم ثعالب صفراء

عرفتهم، لكنني لم أعترف بهم

أولئك المنافقين واحدًا فواحدًا

ولذلك لا يملك سوى تمني المستحيل. . أن يعود الزمن به إلى الوراء، ولو عاد به الزمن شاباً مثل هؤلاء ما تردد في الانطلاق إلى ما انطلقوا إليه؛ كي يسقط الوثن، ويحرر الوطن.

* * *

ويسبوق حسن فتح الباب هذه التجارب، وتلك الوقفات عبر بنية طالما بدت جليةً في رحلة إبداعه المتواصلة، يميز قارئه فيها لغة يسيرة، أشبه بالأحاديث التلقائية، يحدث المرء بها نفسه، أو رفقته المقربة؛ وربما بدت موسومة بطوابع نثرية رغم انضباط موسيقاها، واطراد إيقاعها، وهذا ما نلاحظه في مثل قصيدته **«قول على قول»** (57) حين يعقّب على القول الشائع: **«ما مضى فات والمؤمل غيب»** بقولـــه:

أصبتَ أيا شاعرًا ثاقب الفكر

لكنني لا أرى ما تراه عن الغيب

فالغيب ليس بحلمٍ بعيدِ المنال

ولكنه صنعنا إن أردنا الحياة

كما قال شاعر تونس العبقري

وأما الذي فات يا شاعرا

فلا ينبغي أن نديرَ له ظهرنا دائمًا

بل نرى فيه درسًا بليغاً لحاضرنا

. . . .

وهكذا حتى يغلبنا الإحساس بأننا نستمع إلى حديث حواري محكوم بمنطق النقاش الموضوعي حول قضية عقلية تتسع لوجهات نظر متعدّدة. وتطرد هذه السمة في بناء الشاعر للجملة، ونسج الصورة. لكن لا ينال ذلك من فاعلية خياله في رسم الصورة الكلية التي يطيب له كثيرًا أن يسوقها في بناء قصصي،

تتوازى عناصره، وتتنامى أطرافه؛ لتلتقي عند غاية محدّدة، تتبلور فيها رؤية الشاعر الملتزم، الذي يهزّ أوتاراً مشتركة بينه وبين متلقين، يوقن أنهم يعانون ما يعاني، وتجمعه بهم آمال واحدة، وغايات محدّدة.

ولعل أبرز ملامح الرؤية الذاتية التي تقدّمها قصائد هذا الديوان تتمثل في انتفاء تحقق الآمال الفردية بمعزل عن آمال الجماعة، بل إن الغايات الفردية المحدّدة تبدو ضئيلةً تافهةً إذا ما عنى المرء نفسه بها، مضحّياً بانتمائه إلى النسيج الكلي للجماعة، وهذا ما نراه على نحو لافت في قصائد كثيرة، لعل أبرزها قصيدة «نـــداء» (103) التي يستهلها بتصوير لحظة زمنية فياضة بالدلالات الخصبة حين يقول:

ذات مساء من ليلات شتائي

وأنا أبحث عن أنفاسٍ حرَّى

تدفئني.. تطفئ جذوته

وهي تشـــلُّ عظامي

قلت لنفسي: أحْيي ذكرى

لربيع صباي

فمساء الشتاء يوجب حالة من الانكفاء على الذات، لكن حين يكون هذا الانكفاء تجسيداً لحالة من الإحساس بالانكسار الداخلي، والانقطاع عن واقع مرفوض، واستشعار غربة ضاغطة؛ يبدو الأمر أشدّ وقعاً على الذات الشاعرة الرهيفة. ويتمثل المخرج

في مواجهة ما هو سطحي ظاهري فحسب بشيء من الدفء الحقيقي الذي يطفئ جذوة الليل الشتوي القارس، وتلك حيلة يحتالها الشاعر الذي يدفعه حاضره إلى مواجهة هذه الأحاسيس السّلبية الضاغطة، وتتمثل هذه الحيلة في مسلك هروبي، يرتد فيه الشاعر إلى الماضي. . ربيع الصبا، حيث ينطوي كل منا على قصة حب مجهضة.

يعود الشاعر إلى أوراقه القديمة الصفراء، ويرتد وجدانه إلى الماضي البعيد؛ حتى ليخيل إليه أنه في حلم ناضر، يمسك بقصيدة غير مكتملة «**كانت من وحي الملهمة الأولى**»، وهكذا تبدو الأشياء الواعدة أو الجميلة مقترنةً في حياتنا منذ باكورتها الأولى بالابتسار وعدم الاكتمال، إنها «**قصة حب من غير ختام. . إلا الحسرة، حب موؤد، كان الحلم الموعود**» (قصيدة: نداء/ 104).

ويترتب على هذا مزيد إحساس بخيبة المسعى، وانتفاء سبل الهرب؛ ويعلو الشاعر «**هم الشيخ الفاني**»، بعد أن عاد مكرهاً إلى مواجهة اللحظة الآنية، وتسيطر هذه اللحظة البائسة على الشاعر(قصيدة: نداء/ 105):

فرهنت العمر الباقي للمجهول

وأوصدت النافذة الحسرى

لضياع الحلم

والحيرى لأفول النجم

ووداع الطيف

هنا تتجلى الرؤية الشّعرية الواعية الملتزمة، ويجاوز الشاعر ما هو فردي ومشترك في الآن نفسه إلى تحديد المخرج والمسار. .

إن هي إلا بضع دقائق

حتى عدت لنفسي أزجرها

معتذرًا عما قدمت وأخرت

من شعر أفضي فيه

بشجوني وهمومي وحدي

أنفض عن أحزاني بالأحـــلام

أقتلها بالأوهـــام

إنها لحظة الإفاقة وتصويب المسار، وبثّ الرؤية الشّعرية المفعمة بالوعي والنضج، إن الشاعر يخاطب هذه النفس الحيرى، آخذاً بيدها إلى صحيح المسار، فيقول:

لِمَ لم تصغ إلى مأساةٍ

يتخبط فيها مَن حولي

وتمارس النفس اللوامة دورها في تأنيب الذات، وتصويب الوجهة، حين ترد قائلة:

أذكرت قصيدة حب

ونسيت مئاتٍ بل آلافًا

كانت ذاتي فيها الجمع

من محرومين ومضطهدين ملايين

من وطني. . من قومي

من فقراء العالم

ما كنت سوى صوت الحق

الحرية والعدل

على هذا الطريق تدرك النفس ذاتها، وتحدّد المسؤولية تجاه الآخرين، وتعرف القصيدة مهمّتها، ويستبين الشاعر/ الإنسان دائرة التزامه، وتلك هي الرؤية التي يؤمن بها الشاعر، ولطالما حرص على تأكيدها لتكون نهجاً لشرفاء الزمان، وكل زمان.

ودعماً لهذه الرؤية نفسها توافينا قصيدة «**على الطريق**» التي يمنحها الشاعر البنية القصصية المفضلة، حيث يحدّثنا عن صداقته لأحد الشّعراء المفتونين برواد الشعر الرومانسي ونماذجه، لكنه يحرص منذ البدء على الإشارة أن ذلك كان «**في سالف الزمان**»، ومقتضى ذلك الوعد بمتغيرات هذا الزمان ومقتضياته، لكن اللقاء الذي يجمع الشاعر بصديقه القديم، والحوار الذي دار بينهما خلال ذلك اللقاء يكشف عن انفصال عالم الصديق عن عالم شاعرنا ووقع العصر، وهموم اللحظة التاريخية وموجباتها. . . وينبهه الشاعر:

يا صاحبي

مضى زمان العشق للحسان

وجاءنا عصر الهوان

عصر العتاة والبغاة

أنظر ترَ الطريق

. . . .

ويمتد قائلاً: فكيف لا تفيق

من حلمك السعيد؟

لكن صاحبنا لا يبدو معنياً بهؤلاء، ويراها سنة الحياة، لذا يقول مستنكراً موقف الشاعر الملتزم بمسؤوليته:

هي الحياة

تلفظ أنصاف البشر

والمجد والبقاء حق الأقوياء

والموت للجياع

واستنادًا إلى تقنية الحوار الذي يتميز طرفاه، يقول الشاعر:

إنها شريعة

للغابة الوحشية الحمقاء

تلك التي تريدها

ويواصل دفاعه عمن جعل قضيتهم أمانة في عنقه، ومنطلق التزامه برسالته، حتى يستخذي الشاعر المترف، وينصرف «**مكللاً بتاج عاره**» ويتيه في الزحام، ليغدو ممثلاً لقطاع معروف من شعراء العصر، سوف يسقطهم التاريخ حتماً من سجلات النبلاء الشّرفاء ممن يعرفون أمانة الكلمة، ويحتملون ضريبة التصدي لكل صور قهر الإنسان، والإفساد في الأرض.

وكما عهدنا شعر حسن فتح الباب عبر دواوينه العديدة وعطائه الممتد لأكثر من نصف قرن؛ نراه يحسن توظيف الموروث الإنساني عموماً، كما تتناص أعماله مع النماذج اللافتة من ذلك الموروث، من أجل تعميق الأثر، واستنهاض الاستجابة، وتدفق الإيحاءات. تمارس هذه التقنية حضورها على نحو فاعل في نصوص هذا الديوان، من ذلك ما يبادرنا في صدر قصيدته «**الآن قد حان القصاص**» إذ يقول:

سلالة من قوم نوح

يؤمهم جلاد

كان اسمه مسيلمه

وزوجه سجاح

صار اسمه فرعون مصر

رأس الطغاة المفسدين

ذيل المماليك القدامى والجدد

بقية القراصنة

ولا يخفي أن استدعاء قصة نوح هنا يعيد إلى الذهن مواقف قومه، وكأنه يود أن يقول: كيف أفلت هؤلاء القوم من الطوفان الذي اكتسح المعاندين الجاحدين من أهل الباطل، الذين يئس نوح من استجابتهم للحق، حتى وصلوا إلى عصرنا؟ أو كيف خرج هذا الصنف من بيننا، مع أنهم ينتمون إلى الناجين مع نوح بعد تطهير الخلق من رجس الطغاة المعاندين بفعل الطوفان العظيم؟

ثم يخصّ إمامهم بأبرز صفاته، وهي الكذب، وذلك اعتمادًا على استدعاء اسم مسيلمة من التاريخ الإسلامي، وهو الاسم الذي يقترن بالوصف «**الكذاب**»، فإذا ما انتقل إلى زوجه؛ ربط ما بين زوجة الجلاد المعاصر «**وسجاح**» الدعيَّة القديمة في اتضاح بعد المسافة ما بين الظاهر المتألق والخفي الذي يعج بقصص القهر والبطش والظلم. ثم يستدعي اسم فرعون؛ ليستثير فيض القصص المقترنة باسمه، والتي يربط بينها جميعًا مسلك البطش والقهر وتضخّم الذات، فهو ـ الماضي والحاضر ـ «**رأس الطغاة المفسدين**» وهو ذيل المماليك ـ لا الملوك ـ القدامى والجدد.. إنه بقية القراصنة والفُتّاك وقُطّاع الطرق واللصوص.

وكذلك الشأن في قصيدته «**مقبرة الغزاة والطغاة**» حيث يعود الشاعر ليتأمل أحد النقوش الفرعونية، ويقرأ دلالته قراءة لافتة، وذلك حين يتوقف أمام نقش الفأرة الجالسة على كرسي يربض تحته قط، فيرى الفأرة «**ترمز للهكسوس يعتلون عرشاً من المرمر المصري**»، أما القط فإنه «**يرمز للشعب، شعب مصر، جاثماً متربصاً؛ كيما يطيح بالفأرة النكراء**». وحين يأتي «**أحمس**» العظيم.. رمز مصر، يحقق ما لا بد من تحققه، وهو انتصار الشعب، واندحار الهكسوس. وها هو يرى أننا نواجه ـ بعد خمسين قرناً من الزمان ـ نمطاً جديداً من هكسوس هذا الزمان، يتخفّون تحت أقنعة مناسبة للعصر، كي يمارسوا النهب والتخريب والإفساد، لكن شعب مصر الذي يقوده هذه المرة شبابها، في «**ساحة التحرير**»، ويشكل «**مليون أحمس، يحطمون رأس الصنم**»، وينهون «**عصر الرمم**»؛..

فمصر كانت ولا تزال

مقبرة الغزاة والطغاة

إلى الأبد

وبالطريقة نفسها يستدعي في قصيدته «**قول على قول**» مقولة العصر التي رددها المناضلون، وغدت شعار الثوار منذ أن أطلقها الشابي مدوّية باقية . .

إذا الشّعب يوماً أراد الحياة فلا بدّ أن يستجيبَ القدر

وربما أورد النص القديم، موظفاً إياه في تصوير الواقع الراهن، ومكتفياً بإيحاءاته عن الاستفاضة فيما هو شائع أو معروف من متناقضات الواقع، وذلك ما يبدو في إجماله وصف أثرياء العصر (قصيدة: **على الطريق**) اعتماداً على استدعائه قوله القائل:

يبيتون في المشتى ملاءً بطونُهم وجاراتهم غرثى يبتْن خمائصا

وهكذا يمارس استدعاء الموروث، وحسن توظيفه في الموقع المناسب من النص، دوره في إخصاب الدلالة، واستثارة فيض الإيحاءات، والفسح في مجال التأويل.

ولا يبقى سوى تأكيد القول بأن هذا الديوان يعد بصمةً دالةً على حدث العصر الذي يقف التاريخ أمامه مليًّا . . ثورة الخامس والعشرين من كانون الثاني/يناير التي فجرها، وبذل الدماء من أجلها شباب مصر.

ثانيًا ـ البنية الموسيقية في شعر كمال نشأت

لقد أثارت قضية الشكل الفنِّي في الشعر الجديد ـ والموسيقى منه بصفة خاصة ـ كثيرًا من النقاش بين النقَّاد والشعراء والدارسين،

ومن الطبعي أنه يمكن لمراجع مواقفهم وآرائهم المتفاوتة، تصنيفهم بين مؤيد متحمّس لما حمل الشعر العربي الجديد من ملامح التغير في الرؤية والتشكيل من جهة، ومعارض مستخف من جهة ثانية، ومعتدل في حذر من جهة ثالثة[1].

بل ربما بدت محاولة التشخيص المحايد للقضية غير دقيقة، أو مثيرة للنقاش في بعض الأحيان؛ حيث يذهب الراصد إلى أن هذا الشكل الجديد قد «فاجأ الناس بخلوه من كل نظام يحكم أطوال الأبيات (عدد التفعيلات في البيت الواحد)، وكذلك خلوه من نظام يحكم القوافي؛ ولهذا كان من الطبعي أن يحدث هذا الشكل ما أحدث من رد فعل عنيف، وكان من الطبعي كذلك أن يرفض كثير من الناس الاعتراف به شكلاً شعريًا ذا موسيقى شعرية، وحجتهم الأولى أنه يفتقر إلى الانتظام والتناسق أو إلى «الشكل» والتصميم»[2].

والحق أنه منذ ما يزيد على نصف قرن أطلق ت. س. إليوت إيمانه الموضوعي بأن «كل لغة ـ مادامت هي نفس اللغة ـ تفرض قوانينها وحدودها، ولا تسمح إلا بالإجازات التي تناسب طبيعتها، وأنها تملي ما يناسبها من إيقاعات الكلام وأنماط الصوت. لكن

---

(1) راجع: محمد يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م، (خصوصاً الفصل الثالث ص 179 وما بعدها). وكذلك: نقض أصول الشعر الحر، دراسة نقدية في العروض وأوزان الشعر الحر، لإسماعيل جبرائيل العيسى، دار الفرقان، عمان، الأردن، 1986م، (خصوصاً الباب الأخير).

(2) محمد يونس: مرجع سابق، ص 180.

اللغة في تغير دائم، تنمو في مفرداتها وفي تراكيبها، وفي نغمتها الموسيقية»[1].

وبحكم طبيعة العلاقة الخاصة التي تربط ما بين الشاعر وأداته الوحيدة في ممارسة الفن، وتشكل ملامح الذات، وبحكم رهافة إحساسه بالتغير وإرهاصاته؛ كان حتمًا أن يكون إبداعه أول مجلى لمستويات التغير اللغوي، وما يترتّب عليه من إيقاعات الكلام؛ ولذا صح في منظور إليوت كذلك أن «الأشكال تحتاج إلى أن تُحطَّم، ويُعاد صنعها من جديد» دون أن يعني ذلك تحرر الشّعر من كل شكل[2].

لقد عايش الشّاعر العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين من قرائن اللحظة التاريخية وملابساتها ما شكل له موقفًا حيويًّا من الزمن واللغة والتراث والواقع المدني المتشابك، الأمر الذي يفتح الباب أمامه لنوع من الثورة التي ربما بدت أوضح ما تكون في موقفه من التّراث[3]. وكان من ثمار هذه الثورة فيما يتعلق بالشّعر إبداع الجيل الأول من رواد الشعر الجديد: نازك الملائمة، بدر شاكر السيَّاب، عبد الوهاب البيّاتي، خليل حاوي، صلاح عبد الصّبور، أحمد حجازي، فدوى طوقان، نزار قبّاني. . . ويلحق بهم من لم يبلغ شهرتهم من أبناء الجيل أمثال:

---

(1) نقلاً عن: د. محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، ط2، دار الفكر، 1971م، ص 25.

(2) النويهي ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(3) راجع: د. إحسان عباس: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، 1978م، ص 137 وما بعدها.

حسن فتح الباب، كمال نشأت، عبد المنعم عواد يوسف، كامل أيوب، مجاهد عبد المنعم... وغيرهم. وربما نالت حظوظ الشهرة من حقوق الإنصاف الموضوعي في كثير من الأحيان؛ مما يدفع أصحاب الحقوق إلى تَشوُّف الانتصاف، ويدفع الناقد الموضوعي إلى التعاطف، ثم محاولة المساهمة في إكمال بعض جوانب الخريطة الموضوعية لدراسة الشّعر الجديد في هذه الحقبة التاريخية الهامة.

ولمَّا كان الانتصاف موجهًا، بالدرجة الأولى، إلى الكشف عن نصيب كل شاعر من إرساء معالم الجديد، وتحديد ملامحه في الرؤية والتشكيل واللغة، ويبرز ـ أوضح ما يكون ـ في البنية الموسيقية؛ فلقد حرصت أن أصرف جهد قراءتي على بيان نصيب كمال نشأت من التجديد في تلك البنية، واستكشاف مدى أصالة النزوع إلى جدة التشكيل الفنّي في هذا الجانب باعتبار ذلك جزءًا من روح ثوري تجديدي، تشمل التجربة بأكملها، وتجلياتها من خلال العناصر المتآزرة في الإبداع الفنِّي.

ومن الطبعي ـ في ضوء تلك الغاية ـ أن ينصرف الجهد إلى استكشاف التطور الفنِّي عبر السّياق التاريخي. ومن ثمَّ قد يفرض الديوانان: الأول والأخير علينا نوعًا من الاهتمام الخاص على نحو ما. ولتكن نقطة البداية محاولة لتأمل بعض الإحصاءات التي تمدّنا بها قراءة الأعمال الكاملة للشاعر، ثم محاولة قراءتها قراءة دالة، من شأنها أن تعيننا على بلوغ الغاية المرجوة.

تضمَّن الديوان الأول للشاعر «رياح وشموع» الصادر سنة

1951م، إحدى وثلاثين قصيدة جاءت منها قصيدة واحدة قصيرة في الشكل الجديد ـ شكل التفعيلة ـ بنسبة 3,2٪ في حين استأثر الشكل الشطري بثلاثين قصيدة بنسبة 96,8٪؛ الأمر الذي يدل على ميل غالب إلى القالب الشطري؛ غير أن الدراسة الموضوعية المتأنية تكشف عن روح تجديدي واضح، تتبدّى بجلاء عبر ذلك الشكل، على نحو ما سوف نحاول تبينه بعد قليل.

أما الديوان الثاني «أنشودة الطريق» الصادر بعد الأول بعشر سنوات؛ فقد تضمَّن ثماني وأربعين قصيدة جاءت اثنتان وعشرون منها في قالب التفعيلة بنسبة 46٪، في حين التزمت الست والعشرون الباقية الشكل الشطري بنسبة 54٪؛ الأمر الذي يشير إلى قفزة واضحة صوب اصطناع الإطار الموسيقى الجديد من جهة، كما يشير، من جهةٍ أخرى، إلى الحرص على نوع من التوسط والاعتدال في التعامل مع النمطين، ويشف ـ من جانب خفي ـ عن معالم الذات والرؤية.

وفي عام 1965م يصدر الديوان الثالث للشاعر «ماذا يقول الربيع»، فيتضمن إحدى وخمسين قصيدة، تأتي إحدى عشرة فقط منها في إطار التفعيلة بنسبة 21,5٪، في حين يستحوذ الشكل الشطري على أربعين قصيدة بنسبة 78,5٪؛ فيبدو ذلك شارة تردد من نوع ما، علينا أن نحاول استكناه أسبابه.

ثم يصدر الديوان الرابع «كلمات مهاجرة» سنة 1969م متضمّنًا اثنتين وعشرين قصيدة منها تسع عشرة قصيدة من شعر التفعيلة

بنسبة 86,4٪، في حين تأتي ثلاث فقط في البنية الشطرية بنسبة 13,6٪؛ الأمر الذي يشير إلى أن الشاعر حزم أمره، وانتصر للشّعر الجديد، فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذا الديوان يشكل واسطة عقد ما أبدع الشاعر من أعمال (سبعة دواوين) حتى الآن؛ بدا ذلك مؤشرًا على مرحلة هامة في رحلة إبداعه.. مرحلة نضج الرؤية، واستواء الموقف، واتضاح معالم المسيرة الفكرية عموماً، والشعرية بصفة خاصة.

وفي مطلع الثمانينيات يصدر الديوان الخامس «أحلى أوقات العمر»، متضمّنًا سبعًا وعشرين قصيدة، جميعها من شعر التفعيلة. وفي أواخر سنة 1988م يأتي الديوان السادس «النجوم متعبة والضحى في انتظار» متضمنًا ثماني وسبعين قصيدة، جميعها كذلك من الشكل الجديد.. شعر التفعيلة؛ فتتأكد بذلك ملامح المسيرة، وصلابة الموقف، وطبيعة الرؤية. وآخر ما صدر للشاعر ديوانه «جراح تنبت الشجر» سنة 1990م، فإذا هو مشتمل على اثنتين وتسعين قصيدة منها اثنتان وثمانون قصيدة من شعر التفعيلة، في حين جاءت عشر قصائد ذات طبيعة خاصة في الشكل الشطري؛ الأمر الذي يشي بملابسات خاصة، أو غاية معينة كانت وراء مجيء هذه المقطوعات في ذلك الشكل.

لقد منحتنا الدراسات السابقة ما يكاد يكون يقينًا بأن الخطوات الأولى في حياة المبدع ذات أهمّية خاصة، تحمل من المفاتيح والإشارات المتعلقة بمسيرة الإبداع والمبدع ما يسوغ لها هذه الأهمّية؛ ومن ثم يجعلها جديرة بالتأمل وعمق النظرة. وهذا هو ما

نستشعره إزاء الديوان الأول للشاعر كمال نشأت، وباكورة أعماله المتتابعة؛ ذلك أن هذا الديوان صدر في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين سنة 1951م، وتنتمي قصائده إلى سنوات خمس سابقة على تاريخ نشره. ومن المعروف أن هذه الفترة شهدت الكثير من التحولات السياسية والفكرية والثقافية التي تفاوتت خلالها المواقف وتباعدت المسارات. وكان نصيب الشّعر من هذه التحولات ملحوظًا ولافتًا.. خصوصاً ما تعلق منه بالشكل الخارجي والبنية الموسيقية.

ولقد سبقت الإشارة المتعلقة بإحصاء نصوص الدواوين المتتابعة للشاعر أن هذا الديوان لم يتضمّن من شعر التفعيلة سوى أرجوزة قصيرة[1] في مقابل ثلاثين قصيدة من الشّعر الشطري من بينها حوارية مسرحية صغيرة بعنوان «النرجس والصدى»، لا تخلو من قدر من التنويع والتداخل الموسيقي. لكننا أشرنا إلى أن هذا الديوان يكشف عن روح تجديدية واضحة، فما مقومات هذا الحكم موضوعيًّا؟ وفيم نجد ملامح ذلك التجديد المزعوم؟

يلاحظ دارس الديوان توزع إيقاعات قصائده على النحو التالي: استحوذ إيقاع «الكامل» على النصيب الأوفى منها؛ حيث جاءت منه اثنتا عشرة قصيدة من بينها قصيدة واحدة على الصورة التامة في حين اختار الشاعر لسائرها صورة المجزوء. وتداخل مع مجزوء الكامل في المسرحية الأخيرة بعض تفعيلات الرمل والمتدارك. وفي المرتبة الثانية جاء الخفيف والرمل؛ فكان نصيب

(1) الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، المجلد الثاني، ص483.

كلٌّ منهما ست قصائد، وإن كانت قصائد الرمل انقسمت بالتساوي بين التام والمشطور. ويقترب من الخفيف إيقاع المجتث الذي يعد ـ من منظور أكثر العروضيّين ـ صورة منه، حيث حظي بقصيدتين من قصائد الديوان. أما المتقارب والوافر والرجز والمتدارك المجزوء والطويل فكان نصيب كل منها قصيدة واحدة.

والنتيجة السّريعة التي يقودنا إليها هذا التصنيف الإحصائي أن الشاعر يبدو ـ في ظاهر الأمر ـ واضح الحذر في مقارفة التجديد الموسيقي الذي نستبين ـ بعد ذلك ـ فرط جسارته في المساهمة فيه، عبر الدواوين والمجموعات الشّعرية المتتابعة، على امتداد مسيرته الشّعرية؛ وهذا ما يوجب علينا تبيّن ملامح التجديد المتجذرة في عمق الرؤية، وصميم الموقف، وإن كانت كامنة خلف القشرة السطحية الظاهرة من البنية الشطرية التي وسمت إيقاع قصائد هذا الديوان.

وأول ما يستوقفنا عند محاولة التعرف إلى هذه الملامح أن الشاعر لم يكد يجاوز مطولته الرصينة التي تصدّرت الديوان، والتزمت الصورة التامة من وزن الكامل حتى عمد إلى ضرب من التنويع الموسيقي اللافت داخل إطار التفعيلة نفسها، «تفعيلة الكامل» مستلهمًا ـ في نضج ووعي ـ إمكانات الموروث الإيقاعي التي تبدو بالغة الثراء.

ويتمثل هذا التنويع في بناء موسيقي ذي أبعاد تجديدية، لا يخفى القصد من وراء تشكيلها، والاجتهاد في إكسابها بصمةً خاصة، تبدو وليدًا شرعيًّا لثقافة شعرية وموسيقية: عربيّة، وغير

عربيَّة، وروح عصرية مفعمة بحيوية العلاقة الجدليَّة بين الذات والواقع، الآني والمستصحب والمستشرف. وليكن سبيلنا لاختبار مصداقية هذه الأحكام النظر في التشكيل الموسيقي الذي نسجه الشاعر في صدر القصيدة الثانية من قصائد الديوان حيث يقول[1]:

أنـا فـي انـتـظـار الـقـافـلـة　　مـتـنـسّـمًـا أنـبـاءهـا

تُـلـقـي الـنـجـوم الآفـلـة　　فـي راحـتـيّ ضـيـاءهـا

وأنـا عـلـى تـلـك الـرمـال

روح يـطـاردهـا الـمـلال

جـمـعـت مـن الـلـيـل الـظـلال

وغـفـت عـلـى وهـج الـحـنـيـن

ولْـهـى يـعـذّبـهـا الـسّـؤال

هـل عـاد ركـبُ الـراحـلـيـن؟

ويلاحظ أن الشاعر استهل القصيدة ببيتين من مجزوء الكامل، ولكنه يتخذ من نهايات الأشطر التي بدت سريعة الإيقاع - بأثر اقتصار كل منها على تفعيلتين - وحدات ترددية فاصلة.. ورابطة في الوقت نفسه، فرغم الصّورة الظاهرية التي بدت مألوفة، فإن ضروبًا من التصرف الفنّي تمارس فعلها في داخلها، ذلك أن للعروضَيْن (نهاية صدر البيتين) قافية مستقلة عن قافية الضربين (نهاية عجز البيتين). وجاءت كل منهما ذات طبيعة خاصة، تتضافر مع البُعد الدلالي، والموقف النفسي؛ فالقافية الداخلية (قافية العروض أو الصدر أو اليمنى) ساكنة مقيدة، التزم قبلها المد والفاء

(1) قصيدة «القافلة» ص 423 من المجلد الثاني.

المكسورة واللام المفتوحة.. في حين جاءت القافية الرئيسة (قافية الضرب) مؤسسة موصولة يتبع ألف التأسيس والوصل أو الإطلاق منها الحرفان اللهويان الخارجان من أقصى الحلق؛ ليجسّدا حالة التشوف للمأمول، مع وشك انقطاع الأمل، والإحساس باللهفة المشرّبة بظلال اليأس وانقطاع الرجاء. فإذا أضيف إلى ذلك المراوحة التي يصنعها اتفاق الأولى مع الثالثة وحتمية تخلل الثانية بينهما، وكذلك اتفاق الثانية مع الرابعة، وحتمية تخلل الثالثة بينهما فيما يشبه تناوب الحركة السكون، الارتفاع والهبوط، الأمل والإحباط؛ ارتسمت لنا أبعاد الموقف النفسي الذي يجسّده مطلع القصيدة.

فإذا تجاوزنا بيتي المطلع الذي يبدو ظاهرهما تقليديًا مألوفًا إلى ما يليهما، وجدنا الشاعر يؤثر تتابع الأشطر، مع تعديل في مسافات التردّد؛ اعتمادًا على صوت القافية. وذلك بأن يعمد إلى إيراد ستة أشطر رأسية تصطنع نظامًا خاصًا من التقفية، حيث تتفق فيها قافية الأشطر الثلاثة الأول مع الشطر الخامس.. أما الشطر الرابع فيخترق التتابع، كاسرًا رتابته من ناحية، لافتًا إلى بُعد نفسي ودلالي من ناحيةٍ أخرى. ثم يأتي السادس ليتفق مع الرابع في القافية دون الأشطر الأربعة الأخرى في محاولة لترجيح بُعد دلالي، وتأكيد موقف نفسي، يختلف عن الموقف الذي مارس ضغطه عبر الأشطر الثلاثة الأولى.

ثم تتكرر هذه البنية مرةً ثانية؛ تأكيدًا لفاعلية الإطار الموسيقي المتخير، غير أن المعجم اللغوي المتخير في المرحلة التالية يقودنا سريعًا إلى نقلة شعورية ملموسة؛ لنستبين ملامح تطور الموقف

النفسي، والرؤية المصاحبة بمجرد أن نقرأ البيتين المنظومين على نحو تقليدي شكلاً حيث يقول الشاعر[1]:

حـتـى إذا نـشـر الـصـبـاح　　عـطـر الـشـعـاع الـغـامـرِ
ثـارت عـلـى قـلـبـي الـجـراح　　وهـفـت حـرار مـشـاعـري

....

ثم تختم القصيدة ـ بعد إيراد الأشطر الرأسية الستة، التي جاءت في بناء مشابه للستة السابقة مع اختلاف صوت الروي ـ بما يربطها ببيتي المطلع، وذلك عبر بيتين أو أربعة أشطر، يتفق فيها العروضان والضّربان، فيما يبدو تمثلاً حديثًا لبنية الموشحة القديمة، أو محاولة رسم بنية دائرية لا تخلو من اجتهاد ذاتي. ويمكننا تمثل هذه البنية التي اتخذتها القافية هنا في الشكل التالي:

أ　　ب
أ　　ب
حـ
حـ
حـ
د
حـ
د

(1) قصيدة «الوكر القديم» ص 425 من المجلد الثاني.

ولا نكاد نجاوز هذه الصّورة الناضحة بروح التجديد الصادر عن وعي معرفي بإمكانات الموروث وعطائه؛ حتى تبادرنا صورة أخرى، يفتنّ الشاعر في رسم ملامحها، داخل إطار التفعيلة الموروثة التي رأى في وزن الكامل عونًا عليها، وذلك حين عمد إلى تقسيم مجزوء الكامل إلى قسمين غير متكافئين فيما يبدو محاولة باكرة لرسم صورة السّطر الشّعري الذي يتفاوت فيه عدد التفعيلات، مع حرص على اطراد التقفية، وذلك حين نجد الشاعر يعدل عن وضع تفعيلتين في كل شطر إلى وضع ثلاث تفعيلات - أي شطر الصورة التامة من الكامل - في سطر شعري. ثم يجعل السطر التالي مستقلاًّ بتفعيلة واحدة. . يقول:

روح تـهـيـم شـريـدة فـوق الـبـطـاح

حـيـرى الـجـنـاح

مـوهـونـة ولْـهـى مـحـشـرجـة الـنـواح

عـنـد الـصـبـاح

ثم يعقب ذلك بخمسة أشطر، أو أسطر تفعيلة، يتكون كل منها من تفعيلتين فقط، وتتفق القافية في الثلاثة الأولى منها، ثم يستقل الأخيران بقافية مغايرة. ويتشكل من البيتين الأولين والأشطر الخمسة وحدة شعرية، أو مقطع ذو بناء خاص، يتبعه الشاعر بآخر، ملتزمًا النظام نفسه، إلى أن يختم القصيدة بأبيات أربعة تأتي على النحو الذي اختاره لمطلعها، أي ثلاث تفعيلات في سطر، ثم تفعيلة واحدة، ثم ثلاث، فواحدة، تتفق القافية فيها جميعًا.

ولنا أن نتساءل عن قيمة هذا التصرف الشكلي في صنع بنية

إيقاعية خاصة أو جديدة، فنجد الإجابة، أو معظمها، ماثلة في حرص الشاعر على اطراد القافية أربع مرات، تأتي الأولى منها بعد ثلاث تفعيلات، ثم تأتي الثانية بعد واحدة فقط، ثم بعد ثلاث، ثم بعد واحدة فقط. ثم تتغير القافية لتلتزم عبر ثلاثة سطور بعد تفعيلتين. . ثم تتغير لتلتزم مرتين فقط بعد تفعيلتين.

ومعنى هذا أننا نجد أنفسنا نرهف السّمع لنغمات متخيرة، توافينا وحداتها عبر مسافات محسوبة بدقة. ولنلاحظ أن تسكين صوت القافية المهموس المسبوق بألف المد في الوحدة الأولى ـ مطلع القصيدة ـ يمنح البيتين ـ أو السطور الأربعة ـ قيمًا صوتية لافتة، تمارس فاعليتها في التشكيل الجمالي للأداء الشّعري.

فإذا توقفنا أمام الوحدة التالية المكونة من الأسطر الرأسية التي يتكون كل منها من تفعيلتين؛ لاحظنا مغايرة ملحوظة في الصوت المتخير. .

مـرَّت عـلـى الـمـغْـنـي الـكـئـيـب

فـي صـمـتـه الـضـافـي الـرهـيـب

سـألـت. . ولـكـن مـن يـجـيـب

إلا الـظـلال الـبـاكـيـات

ورمـاد هـذي الـذكـريـات

ولكنها المغايرة التي تقترن باتفاق من نوع خاص، يستند إلى الحرص على التسكين، وسبق المد الذي يأتي ياء ثلاث مرات، وألفًا مرتين.

ويكرر الشاعر هذه الصورة بكاملها مرة أخرى، ثم يعود ليختم القصيدة بالتشكيل الموسيقي الذي بدأت به؛ لتكتسب البنية الدائرية، التي تلتحم فيها نهاية النغم مع بدايته.

وثمة قيمة طريفة تضاف إلى ذلك.. إن لم تكن مقصودة، فهي حتمًا وليدة حس جمالي شفيف، تتمثل في توزيع هندسي لتناوب الأصوات المهموسة والمجهورة في القافية. فلقد جاءت الحاء المهموسة المسبوقة بألف المد قافية لبيتي الاستهلال وبيتي الخاتمة. أما الأشطر الثلاثة التي تبعتها فقافيتها الباء المجهورة مسبوقة بياء المد.. ثم يليها شطران بقافية التاء المهموسة مسبوقة بألف المد.

وحين يتكرر التشكيل الإيقاعي نجد القوافي الأربع للبيتين الأولين هي اللام المجهورة مسبوقة بألف المد، ثم يدعم الجهر بالراء التكرارية التي اتخذت قافية للأشطر الثلاثة التي تليها مسبوقة بواو المد.. ثم نعود إلى الهمس في قافية الشّطرين المتميّن لهذا المقطع من خلال الفاء المسبوقة بياء المد. وبعدهما تتصل القوافي الحائية في الختام بالقوافي الحائية في الاستهلال مسبوقة في كلٍّ بألف المد. ولابد أن يستلفتنا أن العنصر المطرد في جميع القوافي هو حروف المد واللين، التي تمارس الدور الفاعل في كل تشكيل موسيقي، يتخذ من اللغة أداة له.

ويمكننا تمثل التشكيل الذي اصطنعه الشاعر في هذه القصيدة من خلال النموذج التالي:

1 2 3 أ

4 أ

1 2 3 أ

4 أ

1 2 ب

1 2 ب

1 2 ب

1 2 ب

1 2 ب

... ...

... ...

1 2 3 أ

4 أ

1 2 3 أ

4 3 أ

ويحدث أن يعمد الشاعر إلى نوع من التناوب السريع بين القوافي، أو بين قافيتين؛ اعتمادًا على اختيار تفعيلة قصيرة، فيكررها مرّتين في كل سطر شعري، موحدًا القافية في الأولى والثالثة، ثم في الثانية والرابعة؛ فنحسّ ـ لذلك ـ، أننا أمام حركة تردّدية راقصة على نحو ما نرى في قصيدته المعنونة «مارسيان» التي يقول فيها ـ بعد مطلع غنائي راقص ـ[1]:

(1) المجلد الثاني ص 451.

فـــي الـــمـــســـاء الـــرهـــيـــف

أفـــتـــح الـــنـــافـــذة

حـــيـــث دفء الـــخـــريـــف

والـــرؤى الـــحـــافـــزة

وإذا بـــالـــغـــنـــاء

راعـــشـــا فـــي خـــفـــوت

ذاب مـــثـــل الـــضـــيـــاء

فـــي الـــظـــلام الـــصـــمـــوت

. . . . . .

إلى آخر القصيدة الطويلة التي يختمها بالمطلع نفسه الذي بدأها به.

ويبدو أن الشّاعر أراد أن يمزج بين إمكانات القصيدة والمقطوعة والموشحة من أشكال النص التراثي، حين خرج علينا بصورة من مجزوء الكامل أيضًا، تشكل كل خمسة أشطر منها وحدة مستقلة، ذات ملامح خاصة، أبرزها اتفاق القافية في أربعة منها فقط، أما المستثنى الذي يأتي بقافية مستقلة، فيجعل موقعه بعد الثلاثة الأولى وقبل الأخير.. أي الرابع من بين هذه الأسطر الخمسة في محاولة واعية للمزج بين الحركة والصوت، وكأنما يريد أن يمزج بين فنّي الرقص والسّماع، أو كأنما يريد أن يسمع الرقصة، ويشهد اللحن أو يلمسه(1).

(1) راجع مثالاً على ذلك ص 475 من المرجع السابق.

وثمة محاولات أخرى عديدة للتصرف في عدد التفعيلات المتخيرة والمسافة المحدّدة بين تردد القافية. والمسألة ـ على هذا النحو ـ تبدو نوعًا من القصد الواعي للتحكم في ما يمكن تسميته «الزمن الصوتي» الذي يضبط وضعية الحركات والسكنات، فيمنح إمكانات موسيقية هي، في الحقيقة، عماد التجديد أو الإضافة في صنعة اللحن والإيقاع. والملاحظة الجديرة بالالتفات في هذا الصّدد هي حدة الاستحضار الواعي لمعطيات الألحان الموروثة، والثقة الواضحة في رحابة إمكاناتها، ويقين المقدرة الذاتية على إحداث بصمة فردية خاصة في هذا المجال، تتمثل خصيصتها الأولى في أنها تنتزع إقرارًا بالتجديد، وتكشف عن ملامحه ومقوّماته، ثم إنها ـ في الوقت نفسه ـ ليست خرقًا فجًا لمعطيات الرصيد الموروث، ولا استعراضًا مجانيًا للقدرة على تحطيمه أو إظهار الاستخفاف به.

ولعلَّ في النص المسرحي الذي ختم به الشاعر ديوانه الأول أكثر من شارة من شارات التجديد في البنية الموسيقية بصفة خاصة، فضلاً عن محاولة دعم مسيرة القصيدة الدرامية، أو التشكيل المسرحي الشّعري. وفي هذا النص يعمد الشاعر إلى المزج بين البحور. . الأمر الذي شاع ـ بعد ذلك ـ وتقبله ذوق متلقي الشّعر الجديد على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين.

يمكننا، في ضوء ما سبق، أن نضع أيدينا على أبرز القيم، والمنطلقات الذاتية والفنية التي تجسّدت ملامحَ مميزة للأداء الشّعري الذي وسم شعر كمال نشأت في المرحلة التأسيسية. . من أبرزها استثمار القيم الصوتية للوحدات اللغوية بدءًا بأصغرها. يلي

ذلك، ويترتب عليه، الحساب الدقيق لمسافات التردد والتكرار المناسبة، أو المتخيرة من أجل تحقيق قيم منشودة. ولقد اقترن هذا بحساسية لافتة في إدراك خصائص الأصوات في وضعياتها المتفاوتة، وما يقوم، أو يستجد بينها ـ بأثر من علاقات السياق والمجاورة ـ من فروق دقيقة ومؤثّرة. كما اقترن بهذا إدراك وتسليم بفاعلية القافية التي حسبت مواضعها ومسافاتها من قبل حسابات دقيقة. ولا يخفى الاستثمار اللافت في الحالين لمعطيات أصوات المد واللين بصفة خاصة.

يدعم ذلك أمران.. أولهما: البُعد النفسي المتمثل في الإحساس بالذات، والثقة بالنفس، ثقة تنمِّي النزوع إلى التجديد، واستثمار المتاح في تغيير ملامح الإطار الذي تتم الحركة في داخله.

أما الأمر الثاني فهو تميز الرصيد المعرفي الذي ينتمي إلى حقل اللغة والإبداع الفنِّي، ونضج استيعاب هذا الرصيد الذي من شأنه أن يتفاعل مع القيم الفنيَّة والجمالية، والخبرات الإنسانية، والتجارب الوجدانية على اختلافها وتفاوتها.

فإذا شُغلنا بالالتفات إلى الملامح التي تجلَّت فيها آثار هذه المنطلقات، وتلك القيم؛ لم نخطئ تبيّن فاعلية العلاقات الرابطة ما بين الأصوات ذات التوصيف العلمي.. مخرجًا وأداءً وأثرًا. ثم شيوع أو غلبة المقطع القصير، وعلوّ النبر مع تقارب مسافاته، وسرعة الإيقاع، وتناوب النغمة الهابطة مع النغمة الصاعدة بحسب تموجات الحركة الشّعورية والموقف النفسي، واتضاح المجانسات

البديعة، دونما إحساس بالتكلف أو التعمل، وتكرار الصيغ والقوالب والأساليب اللغوية، والتعبيرات المتوازنة أو المتضايفة، والحضور الواضح لأشكال الأسلوب الإنشائي، والميل إلى نوع من الغنائية الشّفيفة، خصوصاً في مطالع القصائد وخواتيمها، وغلبة القصائد القصيرة والمقطعات على طوالها.

يمكن القول إن هذه الملامح تطرد على امتداد الرحلة الشّعرية لكمال نشأت. . لكن، فيما يتعلق بالبنية الشكلية الموسيقية، سوف نلاحظ ما سبقت الإشارة إليه من أن قصيدة التفعيلة في الديوان الثاني، الذي نشر، بعد عشر سنوات من نشر الأول يعلو حضورها؛ حتى لتوشك أن تقارب نصف قصائد الديوان، ثم تعود لترتد في الديوان الثالث لتصبح الربع تقريبًا، فإذا قرنًّا إليه الرابع ـ وهما متقاربان نشرًا ـ اختلفت الرؤية؛ لأن النسبة بلغت في الأخير 86,4٪، أي إنها تصل في الدواوين الثلاثة التي أعقبت الأول إلى حوالى 55٪، وهذا مؤشر تأرجح، مع ميل نسبي إلى القصيدة الجديدة؛ لعل السبب فيه ـ فيما نعتقد ـ يرجع إلى المواقف النقدية التي جوبهت بها القصيدة الجديدة خلال الخمسينيات والستينيات، وهي الفترة التي نشرت فيها هذه الدواوين. يدعم ذلك أننا نرى الشاعر لا يُقدِم على نشر ما أبدعه خلال السبعينيات كلها. وفي مطلع الثمانينيات يطالعنا بديوانه الخامس؛ فإذا هو وقف على قصيدة التفعيلة، خلو من القصيدة الشّطرية. ولا تنتهي الثمانينيات حتى يتبعه بديوان آخر بلغت قصائده ثماني وسبعين قصيدة يلتزم فيها المسلك نفسه، فلا نرى فيه قصيدة واحدة شطرية.

وفي مطلع التسعينيات يوافينا الشاعر بآخر ما كتب، فإذا به

يتضمّن اثنتين وتسعين قصيدة من بينها عشر قصائد شطرية، غير أن نصف هذه القصائد الشّطرية يدخل في باب أناشيد الأطفال المكتوبة لضرورة معينة أو غاية خاصة.

والملاحظة التي يمكن أن نخلص إليها، فتتيح لنا نوعًا من الربط بين الأول والأخير من أعمال الشاعر، تتمثل في الحرص على شعرية الشّعر، مع وعي الموروث، وحرص على استثماره، وتسجيل الإضافة الذاتية إليه، واليقين بطواعية استجابة الإطار الموسيقي الخارجي لمقتضيات فنيّة الإبداع، والروح المتفردة للمبدع. ولا يمتنع ـ في ضوء هذا ـ أن تطرد الملامح الفنيَّة هنا وهناك.

ثالثًا ـ آفاق التجربة وملامح التشكيل الفنِّي في شعر عبد المنعم عوَّاد يوسف

شعر عبد المنعم عوَّاد يوسف جدير بالحفاوة، ودوره في حركة الشّعر الجديد حقيق بالاستجلاء. ولاشك أن نشر هذا الشّعر في عمل متكامل يساهم في تبيّن خريطة التطور الشّعري في الأدب العربي الحديث، ويعين على رصد مساراته والتعرف إلى أدوار أعلامه من الروّاد، ومن أعقبهم عبر أجيال متتابعة.

وبين يدي هذا السِّفر الجديد نحاول أن نتعرف ـ في إيجاز ـ إلى ملامح التجربة الإبداعية للشاعر، وتجلياتها في مسارات يرفد بعضها بعضًا، ونستبين الرؤية الذاتية، وأثرها في اصطناع أدوات التشكيل الفنِّي، المعينة على طرح الرؤية، وتجسيد التجربة.

ينتمي الشاعر عبد المنعم عوَّاد يوسف إلى تلك الكوكبة الرائدة التي امتلكت جسارة الاجتراء على تحويل تيار التدفق الشّعري،

والتحكم في اندفاعه عبر مساره المألوف المستقر الذي أوشك أن يقع في وهاد رتابة الإيقاع، وتكرار التجارب.. إلى منعطف جديد مشرب بروح الاستكشاف، ولذّة الافتراع، تلك الكوكبة التي ضمّت في طليعتها صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السيّاب وعزّ الدين إسماعيل ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي... وفي ركبهم سار حسن فتح الباب، وكامل أيوب، وكمال عمّار، وكمال نشأت، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، ومحمد الفيتوري، ومحمد مهران السيد... وغيرهم. وسرعان ما جاء في إثرهم أمل دنقل، ومحمد عفيفي مطر، وفاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وفتحي سعيد، وأحمد سويلم، وبدر توفيق، وفؤاد بدوي، ونصار عبد الله... وتتابعت الأجيال، ومعها يزداد التيار قوة، والمسار عمقًا واستقامة.

لقد سجل عبد المنعم عوّاد يوسف مكانه في صدارة جهود الفريق الأول بقصائده: زهرة تذوي، الكادحون، وكما يموت الناس مات... ثم توالت قصائده ودواوينه التي أكدت تواصل عطائه، ورسّخت قدمه في حركة الشّعر الجديد، ودعمت دوره في مسيرته، وحفظت له موقعه الذي لا يمكن إغفاله عند التأريخ لنشأة هذا الشعر، ورصد تطوره في تاريخنا الأدبي الحديث.

حول محاور التجربة

لقد توزعت تجربة الشاعر الثرية عبر محاور عديدة؛ استمدادًا من تكوينه الثقافي، وخصوبة تجربته الحيوية، وعمق رؤيته الذاتية، وإيجابيتها إزاء الواقع وأحداثه على مدى أربعين سنة تقريبًا. من

معالـم هذه التجربة نستبين البُعد الذاتي المتمثل في التجربة العاطفية، والصّوفية، وتجربة الغربة والحنين. كما نستبين تجليات الرؤية وتفاعلاتها من خلال البُعد الاجتماعي الحيوي الذي يشف عن موقفه من الآخر: المجتمع والناس، الوطن وقضاياه القومية، هموم الأمة وقضاياها، ولا نعدم أن نجد في نسيج التجربة ما يشكل نوعًا من التواصل الإنساني الأشمل في بعض القصائد التي تحمل طابعًا فلسفيًّا ورمزيًّا شفيفًا.

مع التجربة العاطفية

شأن كثير من الشّعراء في مراحل الصبا والشباب الذين تتفتح عيونهم على تأمل الجمال، وتهفو قلوبهم إلى استشراف عالمه بصفة عامة، وشأن الشاعر العربي الذي شكلت قراءة الموروث من جهة، وفيض أشعار الرومانسيين والمهجريين جانبًا كبيرًا من ثقافته وتكوينه؛ جاء شعر عبد المنعم عوَّاد يوسف العاطفي مفعمًا بالروح الإنساني، والمنزع المثالي منذ فترة مبكرة من حياته. وظل الإحساس الوجداني والموقف الإنساني يواصل مده عبر دواوينه التالية وإن اكتسب روح التأمل الناضج، ومسحة واقعية تتراءى فيها المواقف المألوفة بين البشر عموماً، والمحبين خصوصاً، فهو يهش للجمال، ويسعد به، ويتلقى رسائل العيون، ويفهم لغتها بإدراك حالم، ويؤرّقه الشوق، ويهفو للِّقاء، ويحيا بأصداء صوت الحبيب. وقد يغاضبه أو يفتعل المغاضبة؛ مؤملاً أن يسعى إلى لقائه واسترضائه أو عتابه، فإذا لم يسع إلى اللقاء استشعر الأسى، وإذا لم يكلف نفسه العتاب؛ ثارت ثائرة الكرامة والغضب. ولكن

سرعان ما يسامح ويصفو، ويعود إلى دوحة الحب، ينشد صفاءه، ويشدو أغنياته.

إن الشاعر يتذوق في عيني المحبوبة طعم الحياة، وعطاءها البكر[1]:

لعينيك طعم الينابيع في زرقة الفجر

ولذا يرد إلى هاتين العينين جمال كل جميل في الكون حين يتساءل[2]:

هل أنتِ مَن تسكبين الندى في عيون الصباح؟

وهل أنتِ مَن تزرعين الشذا في شفاه الأقاحي؟

ومن ثم لا غرابة أن يرى في هاتين العينين منارة تهديه هو صواب الطريق وتمنحه الأمان[3]:

عينا حبيبي والحنا	**ن وزهرتان على الطريق**
قد أرشدتني للطريـ	**ـق، وكنت أجهل ما الطريق**
عينا حبيبي فيهما	**كل الرضا، كل الأمان**
في كل عينٍ منهما	**نبعٌ تفجَّر بالحنان**
والزهرتان على الطريـ	**ـق تنوّران لي الطريق**
طوقا نجاة أوْ مَآ	**للشطّ فانتعش الغريق**

(1) لكم نيلكم، ص 100.

(2) لكم نيلكم، ص 100.

(3) أغنيات طائر غريب، ص 39.

وحين يشدو الشاعر لتلك العيون، تصغي الطيور والنجوم، ويرقص الطير، بل يطرب الحجر لذلك الغناء[1].

لـعـيـنـيـك أشـدو بـشـعـري أردد عـذب الـغـنـاء

....

فـتـصـغـي نـجـومُ الـسـمـاء

وتـصـغـي طـيـور الـفـضـاء

ويـرقـص نـور الـقـمـر ويـطـرب حـتـى الـحـجـر

أما صوت الحبيبة فيحمله إلى آفاق الجنة[2]:

يا صوتها صوت من أهوى

سلمت على الزمان

يا مبعث النغم الحنون، وذوب هدهدة الكمان

أنا مذ عبرت النفس، منتشياً أعيش

كأنني أحيا بأروقة الجنان

وحبّ الشاعر حب نبيل متسام إذ يفيض بالخير، وينشده للكون والبشرية كلها، ويبدد الشّرور والآثام من الوجود بأكمله[3].

حـبـيـبـي إنـنـا سـنـحـيـا نـوزع الـخـيـر والـنـمـاء

ونـزرع الـحـبّ فـي نـفـوس أصـابـهـا الـجـدب والـبـلاء

(1) أغنيات طائر غريب، ص 12.
(2) هكذا غنّى السندباد، ص 63.
(3) أغنيات طائر غريب، ص 16.

فـيـبـزغ الـفـجـر فـي ربـاهـا   ويـزهـر الـبِـشْـر والـسـنـاء
ويـرحـل الـشّـر فـي سـكـون   ويـمـرق الـحـقـد فـي خـفـاء

وهكذا تبدو تجربة الحب في شعره إنسانية شفيفة، فيها ضعف المحب، وفيها الحس الرومانسي المفعم بأخيلة المثال المأمول.

رؤى صوفية

إذا انتقلنا إلى جانب آخر من جوانب التجربة الذاتية الخالصة؛ استلفتنا البُعد الصّوفي في تجربة الشاعر.. تلك التجربة التي تهيأت لها ـ على امتداد حياته ـ الظروف المعينة على التشكل والنضج؛ فلقد نشأ في مناخ علمي ديني صوفي؛ إذ كان والده شيخ الطريقة الرفاعية في بلدته، وكان جدّه أحد علماء الأزهر المقرّبين من الشّيخ محمد عبده وفكره التنويري. ولاشك أن الشاعر كان يشهد في البيت، وفي أرجاء البلدة الطقوس والشّعائر المختلفة التي يمارسها المتصوفة. فإذا ما بلغ سن الشباب، ونزح إلى القاهرة لطلب العلم فاختار كلية الآداب؛ أتيح له أن يدرس الفلسفة الإسلامية، حيث تعرف إلى الاتجاهات الفكرية المختلفة، وقرأ شعر النفّري وابن عربي والحلاَّج وابن الفارض وغيرهم؛ فوعى تجربتهم، وتذوّق لغتهم، وألف صورهم وأخيلتهم؛ وسرعان ما ظهر ذلك في شعره منذ تجاربه الأولى التي نشرها في أواخر الخمسينيات على صفحات «الشهر» و«المجلة». بل إن له ديوانًا كاملاً يوشك أن يكون وقفًا على التجربة الصّوفية هو ديوان «الشيخ نصر الدين والحب والسلام والأمل» (القاهرة سنة 1974م).

ومن شأن لحظة التواصل الصّوفي أن تواتي العابد المحب كلما غلبه الأسى واليأس، وضاقت به الحال؛ فينشد اللقاء، ويجتهد في سبيل الوصول، وهذا ما نراه في شعر الشاعر حين يقول[1]:

يغلبني يأسي حين يمرّ الوقت ولا ألقاك

فأظل أفتش عنك هنا وهناك

في همسة طير، رفة غصن، بين مدارات الأفلاك

حتى ألقاك

يتبدل حالي حين أراك

تغمرني الفرحة، من يصنع هذا إلاّك

ويعيش لحظة الولوج إلى مقام القربى عبر حوار شعري يقول فيه[2]:

هذا مقام الريح، لا يقوى على اجتيازه غير الذي له جناح

يا حارس المقام: هل لي في رحابكم مقام؟

أخطأت في المقال، لا يقيم في مقام الريح إلا قائم يستنكف المقام

إذن أقوم في مقامكم، ولا أقيم

نزعت عني خرقتي لكي أريه أنني لا أعدم الجناح

أوما إلي بالسماح

(1) هكذا غنّى السندباد، ص 108.

(2) لكم نيلكم، ص 95.

الغربة والحس الذاتي

وتتصل بتجربة الحب، والتجربة الصّوفية ما عاناه الشاعر من الغربة الجسدية الطويلة، والغربة النفسية التي تعاوده كثيرًا. ومازالت تدهمه حينًا بعد حين. ولأجل هذا كان لكلتيهما أثر بيِّن في شعره؛ الأمر الذي أتاح لنا أن نعيش معه لحظات فياضة بالمعاناة حينًا، توّاقة إلى التجاوز استنادًا إلى دفع الأمل، وإيجابية حب الحياة في كثير من الأحيان.

يصوِّر الشاعر لحظة الرضا والسّخط، القبول والرفض، عشق الحياة والضيق بها على نحو يصل المرء بالموت تصويرًا فنيًّا شفيفًا حين يقول[1]:

هو البحر عشق وموت

وبينهما أنت. لا أنت حي ولا أنت ميت

لأنك بالبحر تحيا، وفي العشق تحيا

فتحيا غراما، وتفنى هياما

ويسلمك العشق للبحر دوما

ليلفظك الموت للشط حيا

. . . . . .

ولكنه يحاول ـ بوعي الجوال الناضج ـ أن يستخلص تجربة الرحالة هنا وهناك، ويصوغها في شعر ينضح بالحكمة الإنسانية،

(1) نفسه، ص 9.

وإن كان يرى أن الحكمة لا تجد من يلتفت إليها أو يقدّرها حق قدرها في زماننا . . يقول[1]:

وطوفت البحار . . وعدت

مل المركب التطواف

جئت محملاً بتجارب الأيام

من ذا يشتري الحكمة؟

وحين يعود الشّاعر من رحلة الغربة القاسية؛ مؤملاً بهجة اللقاء بالأحباب، وقدامى الرفاق؛ يفجؤه إحساس آخر بغربة جديدة، وتفجعه نظرة هؤلاء الرفاق، وما تبثه عيونهم[2]:

عيونهم أنشبت كالأظافر، تلتهم الوجه في قسوة

تساءلت في حيرة: . . .

وعندئذ يستشعر الحسرة، ويعظم في جوانحه الأسى، ويتمنى لو لم يكن عاد[3]:

أبعد التشرد عبر البقاع

وبعد التغرب، بعد الضياع

أعود إليهم . . إلى بيتنا

فأشعر أني غريب غريب

---

(1) هكذا غنّى السندباد، ص 56.

(2) نفسه، ص 35.

(3) السابق، ص 37 ـ 38.

وما من صديق، وما من حبيب

فيا ليتني لم أعد

ليتني لم أعد

ليتني لم أعد

وهكذا جاءت محاور التجربة الذاتية على تنوعها مفعمةً بالحس الإنساني، والصدق الذي يهزّ الوجدان المشترك ما بين المبدع والمتلقي.

فإذا تجاوزنا دائرة الذات وما اتصل بها من تجارب عاطفية وصوفية، أو تجارب الاغتراب والغربة، إلى دائرة أرحب؛ وجدنا رصيد الشاعر زاخرًا بالعطاء، على نحو يكشف عن خصب التجربة، وإيجابية الدور.

في المجتمع والواقع

إن قارئ شعر عبد المنعم عوَّاد يوسف يتبين مدى ارتباط الشاعر بالناس، وبالغ أرقه بواقعهم، وما يغص به ذلك الواقع من هموم وقضايا؛ ولذا كان دومًا أقرب إلى الفقراء والكادحين منه إلى المترفين، أو من توافيهم حياتهم وإمكاناتهم بكمالات الحياة، فضلاً عن ضروراتها. وفي ضوء هذا لم يكن غريبًا أن تكون أول قصيدة تسجل للشاعر دوره الباكر في حركة الشّعر الجديد هي القصيدة التي عنيت بالكادحين من الفلاحين، وحملت اسمهم، والتي استهلها قائلاً[1]:

(1) وكما يموت الناس مات، ص 56.

الكادحون

عادوا إلى أكواخهم عند المغيب

ووراءهم. . قد خلفوا الحقل الحبيب

يتعاقبون

عادوا وفي نظراتهم ذل السنين

عادوا، وبين ضلوعهم همّ دفين

يتتابعون

والبؤس يبدو في اختلاجات العيون

ثم يقدّم نموذجًا مجسّدًا لاطراد حلقة البؤس والشقاء المضروبيْن على هؤلاء الكادحين حالاً ومستقبلاً. ووأد الأمل الفطري الذي يعيشه شبابهم ـ شأن كل الشباب ـ في أن ينشئوا بيتًا، ويتزوجوا، ولكن قهر المرض والفقر يهيمن عليهم؛ فيسلب من الشباب شبابهم ـ ومن الفتيات حياتهم، وعندئذ يتواصل النحيب، ولا شيء بعده سوى دورة أخرى من دورات القهر والانكسار.

ويصرف الشاعر الجانب الأكبر من همّه لكشف الزيف، وتعرية الحقيقة من خلال التوقف أمام نماذج بشرية معينة، أو رصد بعض الصور السلبية التي تساهم في فرض نوع من إحباطات العصر. ولا ينجو ـ بالطبع ـ من عدسته الراصدة الشاعر «الحكيم» الداعي إلى الزهد، وشفافية الروح، والترقّي على دروب التسامي، وهو ـ على الجانب الآخر ـ غارق في الملذات وطيب الحياة؛ مما يجعل الرائد يكذب أهله، ويفقد حكمة عصرنا مصداقيتها.

كما يسلّط عين النقد اللاذع الساخر على ذلك الشاعر الذي وقف جهده على التغنّي بجمال الشفاه، ونضارة الخدود، ونفرة النهود، فيذهب اسمه وشعره كل مذهب. كما لا يفوته التنبيه إلى أنماط الانتهازيين في عصرنا ممن يجيدون الزمر، والمشي على الحبال، وتسلق الظهور. وربما توقف أمام مشهد الإمام الذي يؤم الناس في الصلاة، أو يقودهم في سواها بنفس فارغة، وادعاء زائف. أو ذلك الربيب الذي يتعهده المرء بالرعاية، ثم لا يجد منه - في النهاية - سوى الجحود والتطاول في صورة عصرية للجاحد القديم الذي أخلص الفارس تعليمه الرماية، فلمّا شبَّ عن الطوق كان أول من صوَّب سهامه إليه هو صاحب الفضل عليه.

في الوطن وهمومه

بنظرة أعمق، وبصر أدق؛ يجاوز الشاعر مشاكل المجتمع ونواقص الواقع، وشائه النماذج البشرية إلى هموم الوطن الكبرى، وعلى رأسها الحرية الحقيقية المنشودة لهذا الوطن، وإرادة أبنائه، التي يجب نداؤها على الفنان بالدرجة الأولى، فيستنهض همم رفاق الكلمة قائلاً[1]:

تعالوا نحتمي بالشمس من لفح الظلال السود

نغني غنوة مشحونة الإيقاع نارية

تدمدم باللظى الموار

ثورية

(1) وكما يموت الناس مات، ص 68.

يؤججها لهيب الثأر

يسعرها فحيح النار

يجلجل في النفوس نداؤها الجبار

حرية

إنه يؤمن بعظم المسؤولية التي يحملها، ويحملها معه كل صاحب قلم؛ لذا يصرخ مستنهضًا الهمّة والدور؛ من أجل معركة الشعب الذي يوقن بأهليته لخوض هذه المعركة إذ يقول[1]:

إذا لم يحمل القلم الذي معنا مضاء السيف

لا كنا، ولا كانا

تعالوا.. نصغ التاريخ ملحمة

بلا أبطال

سوى الشعب الذي ضحى

. . . . . .

تعالوا يا ضمير الشعب

قولوا: ليس غير الشعب من سيحقق الآمال

ويغنّي للوطن / المثال الذي يراه وينشده قائلاً[2]:

وإنه الوطن

يكبر حتى يصبح الدنيا

(1) نفسه، ص 68-69.

(2) لكم نيلكم، ص 53.

يصغر حتى يصبح السكن

وبيننا وبينه مساحتان دائمًا

مساحة من الحنين والهيام والشجن

ويحاول رسم خريطته الخاصة التي تحدّد ملامحها رؤيته حين يقول[1]:

ولي وطن أحاصره

يحاصرني

يمد خطوطه في قلب خارطتي

فأرسمه، ويرسمني

وأصبح قشّة في نيله الدفاق

ترقص في يد الأمواج

رفة طائر يلهو بقرب ضفافه

أنشودة عذراء يعزفها على شبابة الأحلام

فلاح خليّ البال، لم تعركه بعد رحا السنين الدّهم

لم تصبغ مداخله بلون القار أيام الأسى الهوجاء

هأنذا أعاود رسم خارطتي

فترسمني، وأرسمها

(1) بيني وبين البحر، ص 103-104.

في القومية العربية

إن ارتباط المصري بأمته وقضاياه محكوم بحب فطري راسخ وقديم، لا يملك منه فكاكًا، وأجدر الناس بتجسيد هذا الارتباط الشاعر المصري عبر الأجيال، والعصور المتتابعة. وهكذا كان الشّاعر، مهمومًا بهموم أمته العربية في كل موقف. ولعلَّ قضية فلسطين، ومأساة شعبها، تقفان على رأس القضايا التي حفرت أخاديدها العميقة في وجدان كل مصري؛ ولذا يسوق الشاعر «أغنيات فلسطين» المفتقدة حين يقول[1]:

من لي بأغنية تعيد إليّ ما طمس الزمان

أزاهر الزيتون، نضح البرتقال

وصدحة الشحرور في الوادي الحزين

. . . . . .

من لي بأغنية تمد تخومها سورًا يحاصرني

يضيق بي الخناق

يسد أنفاسي، فأهرب منه للفعل الذي يلد الحياة

مِن صُلْبنا هذا الوليد يجيء

آه، يطل من رحم الشتات

فترقبوه، ترقبوه، فإنه لا ريب آت

---

(1) لكم نيلكم، ص 38-39.

وحين يدفع غالب هلسا ـ الروائي المناضل ـ حياته فداء لقضيته؛ يعلي الشاعر الدور والموقف حين يقول[1]:

. . . . . .

وها هو ذا شهيد آخر يقضي

بأوج عطائه يمضي

يقدم قلبه ثمنًا ليبقى حلمه الأبهى

ويبقى دائمًا رمزًا

لأروع ما يقدمه بنو الأحرار من ثمن

ليبقى الحلم مؤتلقا

وهكذا توافينا تجربة الشاعر خصبة متعدّدة الآفاق تكشف عن حضور واع، ودور فاعل، وإنجاز لافت، وتجسيد حي لروح إنسان العصر وحساسيته إزاء واقع الحياة والأحياء من حوله.

حول ملامح التشكيل الفني

إذا تجاوزنا محاور التجربة؛ كي نستبين أبرز الملامح الفنية التي تميز أداءها الشّعري؛ استوقفنا العديد من القيم الفنية التي اجتهد الشاعر في توظيفها، يتميز من بينها ثراء معجمه الشّعري، مع واقعيته وبساطته، وتنوع موسيقاه، وشفافية صوره، والتعويل على الرمز، وتوظيف الموروث العربي والإنساني، وخصوصية البناء الكلي العام لقصيدته. وهذا ما نود أن نتوقف معه وقفة موجزة.

(1) وكما يموت الناس مات، ص 89.

أما فيما يتعلق بالمعجم الشّعري، فلسنا في حاجة إلى إيراد شواهد جديدة؛ إذ يكفينا أن نراجع تلك النماذج التي وردت خلال الحديث عن محاور التجربة؛ كي يتأكد لنا مدى إلفنا لهذه الكلمات التي يجري معظمها على ألسنتنا خلال استخدامنا الإشاري للّغة. لكنها أخذت هنا وضعًا معينًا، أو سُلكت في نسق معين، أضفى عليها أبعادًا إيحائية شفيفة؛ فتحقّقت لها قيمة مزدوجة، أهمّها أداؤها لدورها البلاغي في البنية الشعرية، والثانية تغلغلها في عقولنا ومشاعرنا بقوة؛ استنادًا إلى رصيدها من الإلف والشيوع بيننا.

ولعلَّ اتضاح الرؤية الذاتية للشاعر، وحرصه على مجافاة الغموض على اختلاف أنماطه، ووثاقة ارتباطه بهموم الواقع، ومعاناة العامة من الكادحين؛ كان عاملاً فاعلاً في الاقتراب التلقائي من مفردات ذلك المعجم من جهة، وأدائه وظيفته الشعرية بفاعلية واضحة من جهة أخرى.

فإذا توقفنا أمام البنية الموسيقية في شعر الشاعر هالنا هذا التنوع الإيجابي في التشكيل الموسيقي. فابتداءً، نحن أمام انطلاق أوليّ من إيمان عميق بدور الموسيقى في تشكيل بنية الشعر، بل في تحقق ماهيته، ثم التوسل بالدور الذي يمكن أن تؤديه في إنجاز هذه المهمة. . بالصوت واللفظ والتركيب والترديد والتكرار في كل سياق. وكان من نتيجة ذلك، بالطبع، أن نجد نوعًا من الحضور النسبي للنظام البيتي الشطري، وغلبة واضحة لنظام التفعيلة، كما نجد تنوعًا في البحور، وتفاوتًا في عدد تفعيلات البيت الواحد في تصرف، لا يعدم نسقًا خاصًا، ينهض التكرار المحسوب فيه بدور

لافت. كما نجد حضورًا كبيرًا للتدوير الإيقاعي الذي قد يبدأ ببيتين اثنين، أو مقطع واحد، وقد ينتظم القصيدة الطويلة بأكملها. كما نلاحظ أن القافية تؤدّي دورًا بارزًا في التشكيل الموسيقي لقصيدة الشاعر، دونما أدنى إحساس بالرتابة أو التكلف. ولا أعتقد كذلك أننا في حاجة إلى تعداد الاستشهاد؛ لأن قارئ شعر عبد المنعم عوَّاد يوسف يكفيه أن يفتح أي صفحة من أي ديوان له؛ حتى يدرك تميز الدور اللافت الذي تنهض به البنية الموسيقية الخاصة في إنجاز ماهية الشّعر، وتشكيل التجربة.

أما الصورة الفنية فتأتي نسيجًا يدويًّا دقيقًا، ولكنه بيّن الخطوط والملامح، لا شائبة فيه من تعقيد أو تركيب. ويزيد الصورة خصوبة، وفاعلية تعويلها على الرمز الشفيف والمفارقة كثيرًا، وحسن توظيفها للموروث الشّعبي والأسطوري، العربي والإنساني العام. ولنتأمل هذه الصورة التي جاءت في سياق قصيدة شطرية[1]:

كان الدليل الشمس أتبعها   أيام كان ضياؤها ملئي

فتقودني لمدى أحاوله   فأطوله، وأعود بالشيءِ

واليوم يا لسفينتي تمضي   عريانةً تسعى بلا ردءِ

وجزيرتي بهتت ملامحها   وأنا أيمّمها، بلا ضوءِ

ولا شك أن محلل هذه الصورة يستبين أكثر من مدخل تأويلي إلى استنطاق دلالة الرموز وإيحاءاتها على المستوى الجزئي أو

(1) لكم نيلكم. . .، ص 52.

الكلي، فضلاً عمّا يلاحظه من بساطة التأليف، ومجافاة التعقيد والغموض. وقد يعمد الشاعر إلى استثمار الموروث الشّعبي؛ فيحمله من خصب الرمز، وحيوي الدلالة؛ ما يجعله وثيق الصلة بهموم اللحظة الراهنة، على نحو ما نجد في قوله[1]:

وهناك في قصر رهيب

قصر يقوم ببابه، كالطود، عملاق كئيب

بدر البدور

تحيا هناك

وتظل تحكم بالفكاك

من أسر عملاق رهيب

يا رفقتي، لا الدمع يرجعها ولا هذا النحيب

لا شيء يرجعها سوى هول الصراع

وقد يعمد الشاعر إلى استثمار الموروث الأسطوري الإنساني العام في مثل قوله[2]:

وحينما تجيئني حبيبتي أهم أن أضمها إليّ

لكنني أخاف

فربما تحولت عروسة من الذهب

(1) هكذا غنّى السندباد، ص 53.

(2) هكذا غنّى السندباد، ص 24.

إذا أنا لمستها

ومثل ميداس أصير

وإنني حبيبتي قد عشت أكره الذهب

أو قوله الذي يفجّر ـ من خلاله ـ طاقات واسعة من آفاق الدلالة الموصولة بالواقع الراهن حين يقول[1]:

رأيت هناك إيزوريس مصلوبًا على صخرة

وعيناه مفتحتان

بوادي الموت كان هناك مصلوبًا على صخرة

لم يك فيهما خضرة

ولم تك تنبت الأزهار في ساقيه

لم تتفجر النضرة

وأما البناء الكلي العام للقصيدة في شعر عبد المنعم عوّاد يوسف، فقد جاء تجسيدًا دقيقًا ومنضبطًا لطبيعة التجربة، فمرة نرى القصيدة لقطةً قصيرةً مكثفة، وثانية طويلة متنامية، عبر بناء سردي، لا يخلو من صراع ذي أبعاد رمزية دالة، وثالثة تتخذ المقاطع المنفصلة المتصلة إطارًا عامًّا. وقد تأخذ شكل الحكاية التي تتعدّد شخوصها، وتتخذ الحوار دعامتها. قد يستقل فيها الإيقاع التفعيلي أو الشطري، وقد يمزج بينهما.. تطول أو تقصر، ولكنها دومًا مترابطة متماسكة، تنهض على محور يمكن تحديده، أو تنطلق من

(1) نفسه، ص 59.

مركز لا يخفى، وتتخذ مسارها انطلاقًا من هذا أو ذاك؛ لتشكل بنية متكاملة متماسكة لها نظامها الخاص الذي يمنحها مقوّماتها الجمالية التي يجتدل فيها الذاتي والموضوعي، وتتجه نحو غاية إنسانية إيجابية.

في ضوء هذا الإنجاز الذي تعدّدت فيه محاور التجربة، وتميزت ملامح تشكيلها الفنّي، وعمقها الحيوي مع امتدادها الزمني، يمكننا أن نستبين قيمة شعر الشاعر عبد المنعم عوَّاد يوسف، ونتبين مكانه من حركة الشعر الجديد على امتداد النصف الأخير من هذا القرن.

الفصل الثاني

مع شعراء جيل الوسط

أولاً ـ ملامح الرؤية ومقومات البناء الفنّي في شعر محمد إبراهيم أبو سنة

لا يكاد القارئ المتابع لمسيرة العطاء الشّعري للشاعر الكبير محمد إبراهيم أبو سنة يخطئ عدة ملامح واضحة تميز شعره، وتكشف عن مقومات الخصوصية، وسمات التفرد التي اتسمت بها رؤيته، وبناء قصيدته، وطبيعة التطور الذي يمكن رصده في هذه وتلك، على امتداد رحلة شارفت نصف قرن، وجاوزت ثلاثة عشر عملاً شعرياً.

من أهم هذه الملامح

1 ـ نزعة تأملية عقلية شفافة مشربة نوعاً من الأناة التي تتيح النظر الهادئ، وتجاوز الظاهر من معطيات الكون، وحركة الحياة إلى طبقات عميقة من الخلفيات المحركة لهذه القشرة السّطحية الماثلة لعين المتابع العام، أو المشارك في حركة الوجود على نحو آلي رتيب. ويقترن بهذه النزعة ـ خصوصاً في الدواوين الأولى ـ ظلال من الحزن والتشاؤم،

غير أنها تتحول ـ فيما بعد ـ إلى روح إيجابية ناضجة. وهذا ما ستكشف عنه وقفاتنا التحليلية مع بعض القصائد المختارة من أعمال الشاعر لاحقًا.

2 ـ ثراء المخيلة التي يرفضها حس شعبي وافر الحظ من الرصيد الحكائي، ويتبدّى هذا في اصطناع البنية السّردية التي تحول القصيدة ـ خصوصاً عند استدعاء الدلالات الكامنة في مساحات الفراغ والحذف الفنيّ ـ إلى قصة واضحة المعالم، محدّدة الغاية؛ ومن هنا نفهم سر البدايات التي تبدو اختيارًا مقصودًا عبر مسيرة قصصية ذات بناء فني محكم.

3 ـ ويتصل بذلك الملمح ملمح آخر، يتمثل في التعويل على تقنية اللقطات التصويرية المتوازية.. لا الاحتكام إلى حركية الزمن الطبيعي، مما يتيح إمكان توظيف الارتداد أو الاستشراف والاستباق في أحايين كثيرة. كما يتصل بذلك نوع خاص من التماسك النصي، ودينامية الرؤية، بحيث نرى القصيدة كتلةً واحدةً متنامية، حتى حين تتعدّد فيها المقاطع، أو تأخذ أرقاماً متتالية.

4 ـ شفافية الرمز على نحو يجعل من التشكيل اللغوي عموماً، والصوري خصوصاً، مؤهلاً لضروب من التأويل والتفسير الذي من شأنه إخصاب الرؤية، والإغراء بالقراءة تلو القراءة.

5 ـ الحضور الإيجابي الفاعل لتدفق التشكيل المتميز للبنية الموسيقية.

ربما بدا من الأدق منهجياً أن نتبع كل ملمح من الملامح السابقة بوقفة تحليلية لبعض الشواهد الدالة على مصداقيته، لكننا رأينا من الأنسب لما يتيحه حيز هذا البحث القصير أن نتوقف مع بعض القصائد الممثلة لامتداد المسيرة الشّعرية، محاولين تبين مصداقية هذه الملامح فيها، حتى حين يبدو هذا الملمح أو ذاك أوضح منه في هذه القصيدة أو تلك.

يستهل الشاعر قصيدته «الطريق إلى المستحيل» من ديوانه الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» قائلاً[1]:

كـأي طـريـق إلـى الـمـسـتـحـيـل

طـريـقـك هـذا.. طـويـل... طـويـل

تـمـوت عـلـيـه خـطـى الـذاهـبـيـن

ويـأكـلـهـا الـظـل قـبـل الـوصـول

فانطلاقاً من الوصف الدال على الامتناع؛ كانت البداية التقريرية الصادمة، وهل ثمة أمل في إدراك المستحيل.. مهما بلغت إرادة المريد، وانفسح الطريق أمام تلك الإرادة.

إن طريق المخاطب / المخاطبة ماثل ـ عبر الإشارة للقريب ـ للواصف المقرر «طويل طويل» ولا يخفى دور التكرار، ودور حرف المد فى الصّيغة الوصفية المتخيرة فى ترسيخ الإحساس الحاد بجثوم ضاغط قاهر على صدر المدرك لهذا الطول، وما

(1) **الأعمال الكاملة** ص 677، والديوان ط العربي، ص 149.

يترتب عليه ويتعلق به. فإذا ما غلبه القهر، وأحاط الانكسار بإرادته؛ بدا الأمر مبررًا، ومستثيرًا للتعاطف والمشاركة.

لكن إذا شحذت الإرادة، وتوافر من الإصرار ما يعين على اتخاذ قرار المجازفة، والسّير في طريق المستحيل الطويل؛ تمثلت النتيجة الحادة قاسية. ويعظم الإحساس بتلك القسوة عبر الصورتين المتناميتين اللتين صَدّرهما الشاعر بفعل الموت والأكل الواقعين على خطى الذاهبين، قبل بلوغ الغاية المأمولة إلى شيء من الإدراك أو الوصول.

من الواضح أن الشاعر ينطلق من لحظة تأمل عميق، يدرك فيها معطيات الواقع في صدق وموضوعية، ويرسم ملامح المأمول المثالي بنظرة المعظم للقيمة، المعلي للمكانة، المستشعر سمو الغاية، وجدارتها بالقرابين اللائقة، وإن عظمت المكابدة، وامتد أمد المعاناة.

فمن المخاطبة / المخاطب؟ وإلام الوصول المنشود؟

إن النداء الدال الذي يقربنا من تبين حقيقة المخاطب يوافينا في مرحلة متقدّمة من القصيدة حين يقول الشاعر:

وأنت أيا ربة الحسن رفقاً بهذا الذليل

فلا تقذفيه وقولي بربك ماذا أقول

وفيما بين أبيات الاستهلال التي توقفنا معها بدءًا وهذا الخطاب، تتراءى لنا خيوط قصة متنامية الأحداث، بطلها المتفرد هو الشاعر/ الراوي العليم الذي يخاطب ربة الحسن تلك بما

يمكن معه تبين الملامح المحدّدة للمأمول، واستكشاف رؤية الشاعر لذاته، وقدراته وطموحاته وغايته.. يقول:

أنـــت اخـــضـــرار الـــحـــيـــاة

ولــون الــمــنــى وابــتــهــاج الــحــقــول

يتفرد المسند إليه (المخاطب)، ويتعدد المسند (الأخبار المتتابعة) وتدور المفردات حول الخضرة والحياة والمنى والبهجة والحقول. إن الحقول موطن تجدّد الحياة، والاخضرار شاهدها، واللون مصداقها، والمنى غايتها، والبهجة مجلاها.. هكذا في ظل تكثيف الإيقاع، وتنوع مفردات التصوير، مع مركزية الصورة؛ يتراءى المأمول في رؤية الشاعر.

هل تسعفنا جسارة التوقع الباكر بأن نقول إن الشاعر ينشد الإمساك بجذوة الإبداع، وامتلاك ناصية القصيدة، وإدراك الشاعرية الحقة؟ إن لم تكن هذه هي الحقيقة، فلا أظن أننا وقعنا منها ببعيد. ولعل جوانب أخرى لتلك الحقيقة تتجلى عبر متابعة المسار، واستكشاف ملامح البناء الفنّي للنص.

إن الغاية تتراءى بعيدة، لا تنال؛ ذلك أن...

مــشــارف قــصــرك بــيــن الــســحــاب

ثمة قصر، والقصر دالٌّ عريق على مكانة ومنزلة، ثم إنه ليس ككل القصور؛ لأن مشارفه تتراءى هناك.. بعيدًا وعالياً «بين السحاب»، ومن منظور الشاعر/ الرائي/ الراوي المستشرف «كأرجوحة للماء العليل».. أفق من الوهن، وقرائن من التخبط،

وافتقاد التوازن والاستقرار؛ ولذا ارتدت الأماني والتطلعات منكسرة حسيرة:

وعـيـن عـلـى الـغـيـب لا تـرتـوي

تـعـلـق فـيـهـا الأسـى والـذهـول

لذا لم يكن في مقدورها أن تقدم شيئاً إيجابياً ذا بال..

بـعـثـتُ إلـيـهـا بـوهـم غـريـر

عـلـى مـركـب مـن عـويـل

وفى أول انعطافه، كانت النتيجة سلسلة من التخبط والضلال، بل الذبول والموات:

وتـاهـت خـطـاي عـلـى الـمـنـحـنـى

وفـوق الـمـسـافـة وهـم قـتـيـل

وكـون تـمـرّغ بـيـن الـتـراب

ومـات الـربـيـع بـكـفّ الـذبـول

كان يمكن أن تكون هذه هي النهاية، وهي مبرر كافٍ لاستشعار النظرة التشاؤمية التي سبقت الإشارة إليها، ولكن التحولات التي شهدتها المسيرة بعد ذلك هي التي تدفع الناظر إلى القول بأنها كانت مرحلة الاستكشاف الباكر لمعالم الطريق، صادفت نزوعاً إلى هدأة التأمل، وتوجساً من تيارات المدينة الجارفة بعد مغادرة امتدادات خضرة الحقول في ريفنا الغافي في أحضان النهر المعطاء.

غير أن الشاعر يواجه النفس باحثاً ومتسائلاً:

وحـــدثـــت نـــفـــســـي مـــاذا أريـــد

ومـــــــــــاذا أقـــــــــــول

وأنت رفضت أنال ببابك فخر المثول

وهنا يدرك أن السر كامن في تواضع خطابه، وهنا تتراءى أول بذرة من بذور الشاعر الناقد الذي سوف يشق طريقه بقوة وتميز عبر المسارين معاً في المراحل اللاحقة. لقد كان أول فحص نقدي مارسه هو إعلان عدم الرضا عن شعرية الذات..

خطابي لا شك تحمرّ منه السطور

فـــإن خـــطـــابـــي خـــجـــول

هو فقط خجول، وما تلك بمنقصة، لكنها مرحلة يمكن تجاوزها، وتحقيق الجسارة المنشودة.. فقط تصطنع الوسائل الناجعة، وهنا يكون الطلب الرقيق الموجه إلى آلهة الشعر بالترفق بمن ذلَّ في محرابها..

أيا ربّة الحسن رفقاً بهذا الذليل

فلا تقذفيه وقولي بربّك ماذا أقول

ثم يبادر هو بالتشخيص:

أقول بأني فقير، وأن صحابي قليل

وأن الـــمـــســـافـــة لـــو تـــعـــلـــمـــيـــن

يـــتـــيـــه لـــديـــهـــا ذكـــاء الـــعـــقـــول

فقط . . الرؤية أو الموقف من الجموع، والعدة والأدوات التي تتيح متميز التشكيل الفنّي في حاجة دائمة إلى مزيد من القوة والنماء، والمسافة ممتدة لا سبيل فيها لادعاء الذكاء، والمهارة، ولذا لا بد من الصبر على مشاقّ الطريق، وخوض الرحلة بالحب؛ فالحب هو السبيل الوحيدة لتحقيق المستحيل.

إنها إذن قصة الإبداع لمن يحرص على بلوغ الغاية المأمولة على طريقه، ويصبر على مكابدات الطريق. ومع وعي الطبيعة الخاصة لهذا الطريق، ومع الصبر على مشاقه، والتواضع بين يدي الغاية المنشودة، والنجاة من مزالق الاغترار بالقدرات الخاصة، واصطناع الحب سبيلاً لبلوغ المحبوب؛ يتحقّق المستحيل. وهذا ما أعتقد أن الشاعر وعاه جيداً منذ خطواته الأولى.

فإذا تقدّمنا يسيرًا لنتابع الشاعر في ديوانه الثاني «حديقة الشتاء» لاحظنا اطراد تلك الرؤية الهادئة المتشحة بظلال التشاؤم والحزن والعجز عن تحقيق التواصل أو إدراك البهجة، وتشكيل الواقع المعين على الاستقرار، المانح للحياة سواءها. ولعل قصيدة «آخر أزهار الموسم» من هذا الديوان تعد شاهدًا دالاً في وضوح على ذلك؛ حيث تفاجئنا أولى كلماتها بمفتاح هذه الرؤية «عبثاً»؛ إذ تلخص كل ما يمكن أن تؤكده متابعة قراءتها حتى نهايتها.

بعد البداية الصادمة بما تكشف من منظور الشاعر . . يتحدّد الحدث ومسرحه بإيقاع سريع:

كـــان لـــقـــاء الـــصـــدفـــة

فـــي مـــركـــبـــة مـــزدحـــمـــة

وعبر صورة تعكس متغيرات الواقع، وتوجز طبيعة العلاقات بين البشر:

تتسلل نظرتنا بين الأذرع والأعناق

كي نتواصل لحظة

ويمارس حلم اليقظة، والخيال الرومانسي فعله في نسج الحدث الوجداني الذي يربط بين حالمين..

وتهادينا بعض الأنجم من نافذة العربة

فإذا ما تطوّرت مسيرة الحدث، وتقاربت المسافة ما بين طرفي العلاقة تصدرت الغاية المحبطة مرة ثانية عبر تكرار الكلمة المفتاح «عبثاً»، والعبثية ـ هذه المرة ـ تتعلق بمحاولة الراوي تقديم دعم محدود للطرف الآخر...

عبثاً تسند كفي معصمك المنهار على المقعد... المقعد

فثمة مقعد، وفي القعود ما فيه من ضعف، فضلاً عن الانهيار المصاحب فعل الاتكاء عليه، فالمعصم الذي من شأنه أن يقبض على الأشياء بقوة، ويجسّد إرادة القابض يوصف بأنه «منهار» والفعل الإيجابي أداته لا تجاوز «الكف»، وفعلها ينحصر في أن «تسند»، والمحاولة كلها محكومة، منذ البدء، باللاجدوى «عبثاً».

ومع «أحاديث الود الأولى» التي تختزل المسافات الواسعة، وتشكل بدايات الأحلام بالسعادة المأمولة؛ تفيض كل الدقائق باللهفة لآفاق المأمول، والإبحار إلى جزر مرجانية مسعدة، تتحطّم فوق مرمرها كأس الأحزان..

وبعد التحليق في آفاق سماء أخرى، يباغتنا فعل الانكسار. .

وإذا كـفـك تـثـقـل فـجـأة

كالحجر الصحراوي المبترد بريح الليل

وتخلت عن سرعتها العجلات

وهكذا تتحطّم آمال الشباب الواعدة؛ ليهبط إلى قسوة الواقع وأرضه الباردة؛ فيصيب الأسى النفس، وينعكس على الفعل والقول. . .

مرضت في شفتينا الكلمات

وأذابت سحب الهجر السوداء

أجـنـحـة الـطـيـر

وتدفّق برد شتاء مظلم

فوق سماء الصيف

وتـوقـفـنـا

هكذا تتبدّى ظلال التوجس النفسي من معطيات الواقع؛ فكلما بدرت بادرة أمل نحو شيء يسعد أو علاقة يرجى من ورائها نماء أو تواصل، أو تفتح كوة نحو السعادة، وتجاوز قسوة الواقع تؤول إلى انكسار؛ لتعيد إنسان العصر إلى دائرة القهر والحزن. وهكذا ترتسم لنا ملامح القصة. . .

لكن إرادة الشباب وحماسته تجتهدان في الإمساك بخيوط من الأمل في تجاوز أغلال الواقع وإحباطاته؛ فها هو بطل القصة يلمح

بائع زهور، فتنتعش توقعات انفراجة مبهجة، لكنه يصفه بأنه «مقعد» فتتأسس التوجسات، ويبدو الأمل غير خالص أو بريء مما يشعر به من دواعي الخوف وهواجس الكدر، لكنه ـ على أية حال ـ يناديه راجياً أن تكون الزهرة رمز إمكان لقاء موعود بعد فراق محتوم، وحتى يكون مشهد الفراق فرصةً لنسج خيوط شيء من الجمال حين يرشق المحب زهرته في مفرق المحبوبة، وتفلت الأيدي من تلك الأغلال التي تكبّل حركتها. لكن الحزن المضروب على الجيل، والقهر الذي يفرضه الواقع الراهن يأبى على الشباب ذلك؛ فليس ثمة زهر في سلة البائع المقعد ولا سواه؛ إذ بيعت آخر أزهار الموسم في سوق الأمس. . وهنا ينطفئ الوميض الكاذب. . .

وامتلأت بالرمل دقائقنا

وتوقّفت العربة

عجزت فينا الرغبة والأشواق

وترتسم ملامح المشهد الختامي في صورة ريح ساخرة، تجتذب الحبيبين، وتنزع أعناق حقائبهم. . .

تدفع أقدام الواحد منا

في درب مبتعد عن درب الآخر

إنّ المسار القهري يشكل قدر هذا الجيل، فيحرم أبناءه من اللقاء، ويبدّد فرصة الحب في أن يجمع بين شبابه على درب واحد. . اللهم إلا درب الحرمان وتوابعه.

ولا يخفى أن النظرة الواقعية ـ على ما فيها من تشاؤم ـ تبدو إطار نسج هذه التجربة، كما لا يخفى أن عناصر البنية القصصية كانت سبيل تقديمها على نحو جعل من بطليها نموذجاً ممثلاً لأزمة جيل كامل.

لقد ظلت هذه الظلال الحزينة تنسرب عبر خيوط رؤية أبي سنة بدرجات متفاوتة الحدة والوضوح أمدًا ليس قصيرًا.. فشأنه شأن الشاعر الحقيقي جاء أبو سنة من عالم القرية.. عالم الخضرة والنماء والأمل محملاً بأحلامه في تشكيل يوتوبيا الحب والجمال إلى مدينة تضجّ بمعطيات واقع قاس، لا يسمح للأحلام بالتنفس إلا في صدور الحالمين، كي تتحول إلى نوع من الأسى واليأس أو الحزن والانكسار، لكن صلابة الرؤية وأصالتها تظلان دافعاً صالحاً للاستمساك بالآمال والبحث عن طريق الخروج بالمدينة من واقع مرفوض إلى واقع مأمول.

هذا ما تطرحه قصيدة «لماذا تموت بعيدًا عن الحلم»[1] من ديوان «تأملات في المدن الحجرية» التي تبدأ من لحظة انكسار وسقوط تتباعد فيها المسافة بين أحلام الطفولة وصدمة الإدراك الواعي لمجهضاتها.

بعيدًا عن الحلم تسقط

ترحل عيناك في الدموع

خلف الينابيع، خلف اليمام

(1) الأعمال الكاملة، ص 150.

الـذي كـان يـؤنـس عـش الـطـفـولـة
وخـلـف الـصـراخ الـذي يـبـحـر الآن
فـي الـمـوج بـيـن رمـاد الأصـيـل
وبـيـن الـسـيـوف وفـوق جـبـين الـغسـق

وعندئذ تنكسر الآمال، وتتراجع الطموحات، وتنكفىء النفس على قهرها. .

ويـأتـي الـظـلام فـتـسـكـب وحـدك دمـع
اقـــتـــرانـــك
باليأس. . تنبح صويك كل الكلاب
وصـوت الـغـراب

بل تتبدل الذات، وينكر ماضيها حاضرها. .

وأنت تخون الصبيّ الوحيد الذي كان مثلك
تـزفّ الـمـرايـا إلـى وجـهـك الآن عـيـنيـه
يـنـكـر مـنـك كـل الـمـلامـح

وبسبب من هذه الخيانة تتبدل الرؤى، لقد كان القادم يريد المدينة عاصمة للجمال، ومنارة هادية لسفن البحر، وساحة عدل للمظلومين الذين ينشدون النجاة، ولا يملكون إزاء سياط الطغاة سوى البكاء. . لقد كان يرجو لها ميلادًا جديدًا، تبعثه صرخة الجياع وغضبة المحزونين، وشوق المحبين لغرس الزهور وقطف القبل، ولكن تلك الخيانة تحول دون هذا الميلاد الجديد. وعندئذ تبدأ رحلة الصمت والموت، وتتتابع فصول التراجع السلبي.

ولكن لا يمكن للحلم أن يموت؛ فبفاعلية الحلم ومفرداته يستبين الحالم معالم طريق جديدة، وهنا يتراءى خيط جديد، ويعلو صوت إيجابية المقاومة لنوازع الضّعف والانكسار، ويتشكل موقف آخر يتجسّد فيه إرادة الفرد متعانقة مع إرادة الحياة عبر مسار أكثر إشراقاً ودعماً لحيوية تلك الحياة.

فدع صوتك الآن يصبح سيفاً
ووجهك سارية للسفينة
ودع صوتك الآن يذهب للفقراء
طعاماً، وساداً، وأمناً، وموتاً
إذا كان لابد من مستحيل لدرء المذلة

ثمة تحول جوهري في الشّخصية وموقفها، وكأن تحقق الذات، وتغير الواقع رهن بإيجابية الفعل، وتوجيه غايته نحو الآخر، ومن أجله، فذاك سبيل إحياء الحلم وإدراك الميلاد الحقيقي للمدينة.

ودع صوتك، الآن ينهض يرفعه
للنجوم الغضب
لعل المدينة تولد في الليل
تشرق تحت الظلام الثقيل
وينهض من قبره الحلم
يمشي إلى المستحيل
لعل المدينة تولد
لعل المدينة...

ولا يخفى أن الموقف الإيجابي يشكل أداة التجاوز والانتصار على كل عوامل الإحباط والقهر التي يفرضها الواقع، وأن السبيل الوحيدة لاستعادة الذات حقيقتها الأصيلة، هي الخروج من الدائرة العنكبوتية التي تمد خيوط شباكها حول الذات التي بدت مثالية، تفتقر إلى الخبرة الكافية بالتعامل مع رداءة الواقع. وإذا كان الشاعر قد استفاض في تقديم الصور العديدة لجوانب الواقع الضاغط على الذات؛ بحيث بدت مغايرة لنشأتها الأولى، النابضة بحيوية الحلم، وكل ما يقترن به مما هو جميل وإيجابي ومثالي؛ فإن ذلك يشهد بعظم الدور الذي يسند إلى هذه الذات حين ينتهي بها الأمر إلى تبيّن مسارات المستقبل المشرق الذي يحمل مقومات التجاوز، ويمنح المدينة ميلادًا جديدًا، وما المدينة هنا سوى العالم الأرحب الذي يحمل الشاعر الحقيقي شهوة عارمة نحو إصلاحه، وجعل حياة البشر فيه أسمى وأفضل.

ولعلَّ من المناسب هنا أن نقول إن من أبرز ملامح الرؤية التي تنسرب عبر مسيرة العطاء الشّعري للشاعر، على امتدادها، هو الوعي بأن الحزن ودواعيه أكثر تمكنًا من الإنسان، وهيمنة على عالمه الفردي والجمعي من البهجة التي تشكل المقابل المستضعف في حركة الحياة والأحياء، وبعد أن يطيل الشاعر الوقفة الكاشفة لموقع الحزن وفاعليته في حياتنا، يخلص إلى أن الطريقة الوحيدة لمواجهته والقضاء عليه. .

هي أن نوقد جميعا ثلاث شموع في القلب

الـحـب . . الـحـريـة . . الـعـدل[1]

ومعنى هذا أن رؤية الشاعر تتشكل من جانبين أو جناحين متقابلين: جانب واقعي تغلب عليه ملامح الأسى والحزن والانكسار والتشاؤم، وجانب مثالي يتوق إلى سواء النفس وسعادة الكون، وإصلاح العالم. وإذا كان الواقع يفرض معطياته، ويكشف عن مدى هيمنته، فإن إيجابية الرؤية، ووعي الدور المنوط بالشاعر تقودنا دوماً إلى استشراف المخرج، وتبيّن الطريق، وبعث الأمل في مستقبل أفضل. ولعل مطولة الشاعر «رسالة إلى الحزن»[2] تشكل مصداقية شاملة لهذه الرؤية.

ثمة تطور لافت في رؤية الشّاعر حين يوافينا، في منتصف مسيرته الشّعرية، ديوانه «البحر موعدنا» منتصرًا لإيجابية الموقف والرؤية التي تُواصل مدّ قوتها حتى تبلغ حداً لافتاً في المجموعة الأخيرة «تعالى إلى نزهة في الربيع»، لكن هذا الحد لا يعني التخلص تماماً من ظلال الحزن الشفيف، لكن مبرّراته تبدو أوضح وأكثر موضوعية في المراحل الأخيرة. وهذا ما تكشف عنه وقفتنا مع القصيدة التي منحت عنوانها للديوان «البحر موعدنا»، ثم تزداد هذه النتيجة اتضاحًا عبر وقفة أخرى مع قصيدة «مرثية حلم.. مرثية غزالة» من العمل الأخير. ثم إن رجحان كفة الجانب الإيجابي من هذه الرؤية، يتجلى عبر وقفة أخيرة مع قصيدة «علم القلب الثبات» من المجموعة ذاتها.

(1) قصيدة: رسالة إلى الحزن، ص 166 من الأعمال الكاملة.

(2) الأعمال الكاملة، ص 156 ـ 166 (من ديوان تأملات في المدن الحجرية).

في قصيدة «البحر موعدنا»[1] تبدو الذات الشاعرة واعية منذ اللحظة الأولى ما يفرضه الواقع على إنسان العصر من تحديات، وما توجبه هذه التحديات من جسارة ومخاطرة. فاعتمادًا على أسلوب تقريري، تدعمه نغمة قطعية حادة، وجرس عالٍ، يخبرنا أن . .

البحر موعدنا
وشاطئنا العواصف

ولا يخفى أن البحر رمز رحب الدلالة على عموم المخاطرة والتقلب، فإذا ما أمّل المرء الركون إلى شاطئ يجد فيه شيئاً من الأمان، كان الشاطئ هو العواصف التي من مألوف عادتها أن تدعم التيار الجارف للبحر، أو تطوح المرء في آفاق المجهول من البر، ومن هنا قضت موضوعية الرؤية الشّعرية المدركة لحقيقة الواقع، المستشرفة لآماد الآتي بالفعل المناسب. . **جازف**

وفي إيقاع سريع تساق المبرّرات:

فقد بعد القريب
ومات من ترجوه
واشتد المخالف

تحولات كبيرة ومباغتة. . لقد غدا القريب ـ بدلالة الجذر اللغوي، والصيغة، والتعريف المستند إلى ماض متيقن ـ بعيدًا،

(1) الأعمال الكاملة، ص 33.

وانبت الأمل في المرجو على نحو لا رجعة فيه «مات»، وانتفت احتمالات التوافق مع المخالف بفعل اشتداد موقف المخالفة.

لذا كانت النتيجة المتوقّعة من قبل الواقع المرصود تتمثل في أنه . .

لـــن يـــرحـــم الـــمـــوج الـــجـــبـــان

ولـــن يـــنـــال الأمـــن خـــائـــف

لقد تمكن الحزن من القلب، وغدت المدائن ملكاً لرجال المال، وسدنة المادة، وانتفت صور التواصل؛ فلا شيء سوى القطيعة، والتبس الأمر، وغامت الرؤية؛ فلم يعد المرء يستبين العدو من الحليف، ولا أمان يرجى فيما هو آت؛ فقد يمتد ليل التخبط والظلام، وقد تمتنع سبل إصلاح ما فسد من الأمور؛ فلا سبيل سوى الجسارة والاجتراء على المجازفة . . .

هـــذا طـــريـــق الـــبـــحـــر

لا يـــفـــضـــي لـــغـــيـــر الـــبـــحـــر

والـــمـــجـــهـــول قـــد يـــخـــفـــى لـــعـــارف

جازف

وبحدة التوجيه الأخير الذي يطلقه المخلص صاحب الرؤية المستشرفة لآفاق المستقبل، يأتي النداء الأخير:

فـــإن ســـدت جـــمـــيـــع طـــرائـــق الـــدنـــيـــا

أمـــامـــك، فـــاقـــتـــحـــمـــهـــا . . لا تـــقـــف

كـــي لا تـــمـــوت وأنـــت واقـــف

فإذا واصلنا صحبة الشاعر عبر مسيرته الإبداعية الخصبة، وانتهينا إلى المجموعة الأخيرة وجدنا عنوانها ابتداء «تعالي إلى نزهة في الربيع» مرهصاً بالرؤية الإيجابية المفعمة بالإقبال على الحياة، والفكاك من دائرة الحزن والانكسار ولكن يبدو أن معطيات الواقع، فضلاً عن الطبيعة النفسية المرهفة للشاعر، ونزوعه إلى ما هو مثالي شفيف تحول دون تمثل هذه الإيجابية على نحو مطلق، فلا يبقى إلا الاستعلاء الصارم على كل صور الشّر والقهر المولد للقبح والحزن في العالم؛ ومن ثم نجد في هذه المجموعة ـ نوعاً من الامتداد النسبي لتلك الرؤية القديمة.. كما نجد فيها هذه الانطلاقة الدافعة إلى إعمال الإرادة الذاتية بقوة، على نحو يجعل الذات الإنسانية المطلقة قادرةً على تجاوز كل ما يعوق تواصلها مع الحياة الحقة. ولقد اخترنا لوقفتنا التحليلية من بين قصائد هذه المجموعة قصيدتين تمثّل أولاهما الامتداد المطور للملمح القديم، وهي قصيدة «مرثية حلم... مرثية غزالة»[1]، وتمثل الأخرى هذه الروح المتوثّبة الجديدة التي ترجع بوادرها إلى ديوان «البحر موعدنا»، وهي قصيدة «علِّم القلب الثبات»[2].

ما إن نطالع السطور الأولى من قصيدة «مرثية حلم... مرثية غزالة» حتى تتشكل لدينا ملامح المكان والزمان، وتتحدّد الشخوص، وطبيعة العلاقات، ويتأسس الحدث، وتتراءى بوادر الرؤية...

(1) ديوان: تعالي إلى نزهة في الربيع، ص 37.

(2) نفسه، ص 59.

لـــمـــاذا إذا مـــا ذكـــرتـــك

أبـــصـــر سـرابًـا مـن الـبـجـعـات

الـتـي تـنـتـقـل بـيـن الـشـواطـئ تـبـكـي

وتـهـفـو إلـى نـور عـيـنـيـك عـنـد الـغـروب

وعبر الرؤية الذاتية، والتشكيل الفنّي تعيد الصورة اكتشاف العالم والزمان والتحولات الحادثة...

كـــــأنـــــك أنـــــت

الـــجـــمـــيـــلـــة فـــي الـــســـرب

كـــنـــت هـــنـــا فـــي الـــصـــبـــاح

وكـــان الـــصـــبـــاح بـــريـــئـــاً

إلـــى أن تـــخـــضـــب بـــالـــدم

وتجري عملية بحث حثيث عن جميلة السّرب بين الخمائل، وتسأل الغزالات عن الينابيع، بل يسأل الربيع المفتون بالجميلة. وبإطلالة الظلام على الكون، وبقاء الراوي في الظلال؛ يتشكل المصير الحتمي المباعد ما بين الطرفين، فالشاعر يمضي مع قدره إلى الخريف، والمخاطبة تنطلق مع نسمات الشمال.

بالطبع يسمح التشكيل الرمزي بالكشف عن طبقات ثرية من مقوّمات الرؤية التي تمتح من عمق التجربة، وخصوصية النسيج اللغوي والبناء الفنّي.. لكنّ الذهن منصرف هنا إلى محاولة الإمساك بدور المشاهد المتتابعة والمتوازية في رسم خطوط

الحكاية التي توشك أن تكون إطارًا متداخل الملامح مع عدد كبير من نصوص الشاعر.

وبعد أن تختلف الوجهة والمسار، يعود الشاعر إلى الذات، ويصغي إلى صوتها الآتي من القلب، وتتعدّد الصور المتسارعة، ويأتي الصوت حزيناً؛ ليؤكد مغايرة الراهن للماضي، كما يؤكد أن الماضي كان يشي ـ على نحو ما ـ بدبيب الفراق الثقيل عبر العتاب الأخير الذي يحرق القلب. . .

ومرةً أخرى يبدو المأمول محالاً، وذاك شأن قديم من ثوابت الرؤية الشّعرية عند أبي سنة. . .

نـعـرف أن الـذي نـبـتـغـيـه الـمـحـال

ونـعـرف أن أيـديـنـا بـلا حـيـلـة

ونـمـسـك جـمـرًا

بـأفـواهـنـا فـي الـمـسـاء

ويخوض الشاعر رحلته الشّاقة نحو المأمول، شأن من يعارك صخرًا، يسد عليه الفجاج، ويسأله غلق الأبواب، وكتم الأشواق، وعندئذ يدرك الرائي/ الراوي أن العواصف قادمة من غياهب الرماد. . ويأتي الصوت من الأعماق، من القلب، ماثلاً في بكاء الخائفين، يمازجه إحساس برياح من الشوك، تدخل الجسم، وتعصف بالضلوع. . .

وتأتي النهاية مأسوية لا تخلو من فاجعة. . غياب بغير رجوع. . غياب بين الرماد كنهر بلا مياه، وصوت بلا صدى. . .

هــــذا هـــو الـــمـــوت
أســـأل يـــبـــقـــى الـــسـؤال. . .
انـــتـــحـــار الـــجـــواب
. . . .
لـــم يـــبـــق إلا الـــنـــواح
ولـــم يـــبـــق إلا الـــعـــذاب

ويبقى الشاعر يعاقر رعشة الروح، ويدمن الصمت، وهو يبصر «دم الليالي يسيل ودم الصباح».

وهكذا يجد قارئ شعر أبي سنة نفسه أمام مزيج خاص من مقومات التجربة الشّعرية تتضافر فيه الرؤية الفردية مع عناصر تشكيلها التي تمتح من الطبيعة النفسية، ونزعة التأمل التي لا تبرأ من حزن شفيف، ومقدرة خاصة على نسج المكونات اللغوية في بناء صوري رمزي، ترفده مخيلة ثرية، ورصيد معرفي متميز، وإطار قصصي تتوازى فيه المشاهد التي تفر من نمطية الزمن الطبيعي؛ لتعطي النص نوعاً من التماسك والإحكام الذي يعين على استبطان الطبقات العميقة الكامنة وراء الظاهر من عناصر التشكيل والتصوير.

أما الحضور الفاعل الذي أثبتناه للتشكيل الموسيقي في إشارة سابقة، فإن التردّد الإيقاعي المتماوج، والنغمة المقترنة بلفظة القافية ودور حروف المد واللين التي لا تكاد تتخلف عن سطر شعري على امتداد النص. تبدو أهم معالمه التي تغني عن التمثيل

والتحليل، لكن تبقى هذه السمات ـ بلا شك ـ أوضح في بعض القصائد دون بعض.

غير أننا لا يمكن أن نطوي صفحات هذه المجموعة الشّعرية الأخيرة دون أن تستوقفنا بقوة قصيدة «علَّم القلب الثبات» التي تبدو ثمرة ناضجة ومتميزة، يتراءى لنا فيها عنفوان الموقف وجلاء الرؤية، وتتبدّى لنا قوة جارفة في مواجهة كل ما يمكن أن يباغتنا به العالم، أو الحياة التي لا تقر على حال..

بنبرة عالية تشفّ عما وراءها من اليقين المستند إلى طول الخبرة، وتميز رصيد الوعي بالحياة ومتغيراتها يستهل الشاعر القصيدة مخاطباً الذات، وكل ذات تشاركه في الإنسانية، والانتماء إلى الواقع الراهن وتحولاته قائلاً:

علّم القلب الثبات

وفيما يبدو التبرير المنطقي الملخص للوجدان الشّعبي العام يقول:

فالذي لا شك يأتي

هو آت

والذي فات ـ

ابكه ما شئت ـ مات

ولا شك أن علو النبرة، وشعبية الدلالة كانتا السبب الأساسي لغلبة الطابع التقريري، واتضاح الظلال الخطابية على هذا المطلع، لكنهما ـ في الوقت نفسه ـ كانتا سبباً في فورية الاستجابة، والتسليم بالمعطى الدلالي من قبل المتلقي العام.

أما فنية التشكيل الشّعري، فلا تتراءى إلا مع النقلة التالية التي تكتسب إطارًا رمزياً شفيفاً حين يعقب قائلاً:

إن نـــــــهـــــــرًا جـــــــفّ

لا تـــغـــريـــه أشـــواق الـــنـــبـــات

فلا يخفى أن الإفراد والتنكير للمفردة المحورية هنا «نهر»، وإسناد الجفاف إليه تفتح باب التعميم والتأويل رحباً أمام المتلقي الذي يحيله رمزًا لكل ناضب، بعدما كان رمزًا لمطلق التدفق والعطاء، ورافدًا لمعنى خصيب من معاني الحياة. ثم إن نسيج الصورة يزداد زخماً وتكثيفاً بفعل الجملة الإخبارية «لا تغريه أشواق النبات»؛ فكل شوق من شأنه أن يدفع إلى تجاوب المحبوب مع المشوق، لكن «الأشواق» المتعدّدة ـ مسندة إلى النبات ـ رمز نضارة الحياة وبهاء خضرتها ـ لا تغري النهر الغاضب الجاف باستئناف العطاء.

وتتوالى المواقف التي تفرضها الطبيعة، وتمليها تقلبات الحياة؛ فتستوجب الموقف المناسب ماثلاً في تكرار الأمر بتدريب القلب على الثبات.. مرةً بطرح الخوف من كل مخوف، يصلح «الليل» رمزًا عاماً له، وأخرى بالإصرار على الاستعلاء والتجاوز، والاحتشاد بالأمل والثقة بمقومات الذات، وتأمل الكيفية التي تنمو بها الأمنيات مع كل إشراقة يحملها الصباح الوضّاء، وكأنها جواد أصيل يشق فجاج الفلوات، راكضاً في قوة وجسارة.

ويتكرر الأمر بتعليم القلب الثبات، وتتجدّد الصور المعينة على ذلك، فمن شأن العصافير وطبيعتها المتأصلة أن تغني، وتعيد

بناء أعشاشها «وسط هدير الدمدمات».. بل إن النجوم العاريات في أفق السماء تواصل رقصاتها مغمورة بنهر البسمات المتجاوبة. أما السكون الذي قد يتراءى لنا نوعاً من الموات، فما هو إلا ضرب من إصغاء المترقب لحرير الهمسات، وانبثاق الموج من بين الصخور.. مسجلاً ميلاد حياة جديدة، تنتفض الأرض خلالها شوقاً إلى الشموس الطالعة كل صباح، والطيور المرحة التي تنطلق متسربلة بالضوء، « تغني في ربيع الكلمات»...

وبعيداً عن ظلال الخوف والتردّد أو التشاؤم القديم، ومع مواصلة شحذ القلب بمقومات الثبات؛ يتحول كل سرٍّ غامض إلى حلم كامن في ضمير الكون، يفجّر المعجزات، ويحيل الصبح الغافي في الظلمات الكثيفة إلى نهار ضحوك، يطلق بهجته فوق كل الطرقات، وكأنها بركان تفجر في كل الجهات؛ ليصنع كوناً جديداً، تعلو فيه الرايات «فوق تاج الشرفات».

وإذا كان الأمر كذلك، فإن ثبات القلب، وجسارة الموقف، والاحتشاد بالأمل هي الأدوات الناجعة في مواجهة حزن الأغنيات، ونوح النائحات، وبؤس الأرض، ونيران الشتات، والحطام المتداعي فوق أحلام القرون الغابرات، والمواقيت الماضية، والسنين القادمات.. بل هي الأداة الناجعة في كل الأحوال على تناقضها.. الفوضى والنظام، الأماني والمنايا الدائرات...

وسط كل هذا، وفي مواجهة صخب هذه التيارات جميعاً.. يعيد ثبات القلب الأحلام مزدانة بفيض الذكريات، فقط يحتاج

المرء إلى رباطة الجأش، وتماسك القلب عند الصدمة الأولى، فإن صبر اللحظة الأولى هو السبيل لبعث جميع اللحظات؛ ولذا يتكرر الأمر مقترناً بنغمة التسليم عقلاً ووجداناً في ختام القصيدة. . .

عــلّــم الــقــلــب الــثــبــات

عــلــم الــقــلــب الــثــبــات

وفضلاً عن اتضاح الرؤية، وصلابة الموقف الذي تقدمه التجربة في هذه القصيدة، فإن بالإمكان الادعاء بأن كل مقطع من مقاطعها يستدعي العديد من القصص المحكمة التي تشكل ماصدقات الرؤية، وتوثّق عرى التواصل بين المبدع والمتلقي، فتتميز الاستجابة المأمولة، وتعين على نضج الوعي بالذات والآخر؛ ومن ثمّ سمو العلاقة بين الإنسان والعالم.

ثانيًا ـ قراءة في ديوان «اللحظات النادرة» للشاعر حامد طاهر

تبادرنا سطور المقدمة التي كتبها الدكتور حامد طاهر بين يدي قصائد هذا الديوان بالتمييز بين ما أسماه «المناطق الشّعرية في القصيدة» وعموم ما يطلق عليه اسم الشعر، أو ما سوى هذه المناطق من سائر القصيدة، ويرتب على ذلك المعيار إمكان تصفية تراثنا الشّعري إلى أقل من ربعه أو خمسه. ومعنى ذلك أننا أمام نمط صارم من الوعي بشعرية الشعر. فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذا الديوان يعد السادس أو السابع من أعمال حامد طاهر التي حرص على أن يصدّر كلاً منها بمقدمة ضافية، تبدت غايتها الأجلى في أن يفتح قلبه لقارئه، يزيل الحجب التي يمكن أن تحول بينه وبين هذا

القارئ، يبوح بكل ما يتعلق بنشأته وطفولته وتعليمه الذي جمع بين أروقة الأزهر وقاعات السّوربون، ويلح في سرد مواطن الدهشة، وآفاق التحول في حياته في صدق نادر، أقل ما يوصف به أنه صدق شاعر.

ثم إن قارئ هذه الأعمال ـ بصفة عامة، وقارئ ديوان «اللحظات النادرة» ـ بصفة خاصة ـ يستبين ملامح الشاعر الذي يوقن أنه صاحب رسالة، يستشعر مسؤوليته عنها، ويوجه طاقته للوفاء بها، مدفوعاً برغبة صادقة في معرفة النفس، وإصلاح العالم.

1 ـ 0 ـ في ضوء هذا كان من الطبيعي أن تتوزع قصائد هذا الديوان ـ شأن سابقيه ـ بين محوري الذات والآخر. وأن تتنوع بنيتها الشكلية ما بين الشّعر الشطري، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر. وحتى نستبين ملامح العالم الذي ينسج هذا الديوان خيوطه، ويشكل آفاقه، سوف نعمد ـ ابتداء ـ إلى وقفة متأنية نسبياً مع القصيدة الأم، القصيدة التي منحت عنوانها للديوان بأكمله، حتى إذا اعتمدنا على معطياتها في شيء من تعميم الخاص من الرؤى والأحكام؛ بدا الأمر مقبولاً وبريئاً من الاعتساف. وإذا كانت هذه القصيدة تجلي ما يتعلق بالمحور الأول، محور الذات الذي يستأثر بمعظم قصائد الديوان، فإن وقفة مماثلة مع قصيدة «سباعية الشعوب النافقة»، وما يجري مجراها سوف تجلى ملامح المحور الثاني.

1 ـ 1 ـ اختزل الشاعر مسيرة الذات على امتداد حياتها ـ ربما

في ضوء التجربة الفردية، أو الرؤية الذاتية في لحظات ثلاث، استخلص كلاً منها من مرحلة أو تجربة مفعمة بالخصوبة والدلالة عبر رحلة الحياة، تلك هي تجربة الغربة، والحب، والتوبة، ومن ثم منح القصيدة هذه البنية الشكلية، فجعل كل تجربة من هذه التجارب عنواناً على مقطع طويل من مقاطعها. ولكي يدق التماثل جعل لها مدخلاً وختاماً حملهما لب الرؤية الشّعرية وخلاصتها.

1 ـ 1 ـ 2 ـ استهل الشاعر أول سطور المدخل بقوله: «في العمر لحظة»، ورغم أن عنوان القصيدة / الديوان يشير إلى تعدّد اللحظات، فإن الجملة الأولى هنا تشير إلى لحظة مفردة؛ ومن ثم تبدو فريدةً أو منفردةً في إطار نوع من التراتب، يحكم اللحظات التي تشترك جميعاً في الوصف بالندرة.

توصف هذه اللحظة بانتفاء المثيل على نحو مطرد ودائم على امتداد حياة الفرد الواعي بتحولات الزمن، لكن المرء ـ رغم وعيه وحساسيته، ورغم يقينه بمجيء هذه اللحظة ـ لا يستطيع معرفة الزمن المحدّد لمجيئها.. فقط يطرح الاحتمالات التي تمنح العمر بنية قصصية متنامية حين يقول إنها ربما..

تجيء في الصبا

وقد تجيء في منتصف العمر

وقد تجيء قبل ساعة الرحيل

إن حساسية الشاعر، ورؤية الفيلسوف، وتأملات الصّوفي، تتضافر لمنح هذه اللحظة صفة الكشف أو التجلي؛ لذا نستبين

فعلها في النفس، وقرائنها الفاعلة في استبصار الذات والعالم، ومن ثم..

يكون فيها النور أقوى

والنسيمْ

أندى، وصفحة المياه أنقى

والنخيلْ

مختلفاً عن ذلك النخيلْ!!

ومع قوة النور تتوافر القدرة على الكشف، وسلامة الرؤية، وإدراك حقائق المرئيات. ومع ندرة النسيم يكون الإقبال على الحياة، والتهيؤ لتميز الإنجاز، واستشراف الآمال، والثقة ببلوغها. ومع نقاء صفحة المياه يتنامى الحس الجمالي، ويتكشف الجانب المغري بتحرّي جماليات الكون، فضلاً عن الثقة بمواتاة مقومات الوجود. أما النخيل فرمز أبديّ لكل متجذر متمكن من عمق الأصول، ولكل سامق مفعم بمعاني الشموخ وطيب العطاء.

1 ـ 1 ـ 3 ـ واستناداً إلى هذه الأصول الكلية الأربعة تتشكل جزئيات المسار التي تحفظ للفروق الفردية مساحتها، وما يترتب حتماً من تفاوت الرؤى والقدرات والفاعلية والإنجاز. وعبر مسيرة التصوير الفنّي لتشكل هذه الجزئيات داخل إطارها الكلي، يعمل الخيال الفردي والثقافة المذخورة عملهما في نسج خيوط البنية الفنية للصورة، ففي ظل مواتاة تلك الخطى للأجنحة لا مجرد

منجز لفاعلية تلك الأجنحة من القدرة المتفاوتة على اجتياز المسافات بحيث يصبح البعيد قريباً، والصعب سهلاً. أما «هبة الرياح» بكل ما تستدعيه مما يدخل في إطار الدلالة التي تسمح بما يطيب ويرضي، أو يخيف ويعوق، فتغدو في ظل تلك اللحظة الفريدة ـ عبر الرؤية الشّعرية والتشكيل الفنّي ـ أغنيات، وفيها أيضاً من رحابة الدلالة ما يسمح بكونها سبل التقوّي والتصبر على مواجهة ما يعوق، أو التعبير عن الرضا والسّعادة بما يسر ويغري بالإقبال على الحياة ودقة فهمها، وإعظام الدور الخاص في دعمها.

1 ـ 1 ـ 4 ـ ومرةً ثانية تمارس رؤية الفيلسوف، وتجربة الصّوفي فعلهما في تقديم لحظة العمر المرتقبة فنياً، فهذه اللحظة أشبه بلحظة الكشف الخاطفة التي تتجلى فيها الأشياء والعالم على نحو مغاير للمعهود أو المألوف، فهي..

تمر فجأة، ولا تطيل

تنقلنا من واقع منكفئ بخيل

لعالم مزدهر جميل

هل يمكن الادعاء بأن البشر مؤهلون لالتقاط هذه اللحظة الخاطفة بدرجة واحدة؟ هل يمكن الزعم بأننا نكون يقظين في ترقب المفاجأة في كل الأوقات والأحوال؟ إذا كانت الإجابة بالنفي ـ وهي يقيناً كذلك ـ فإن إدراك هذا العالم الجميل لن يتأتى لكل أحد، وإنما سوف يكون وقفاً على نخبة دون كثرة. وهؤلاء هم الذين يحسون ساعتها أنهم يعيشون «خارج الزمن»، وهم الذين

سوف ينظرون إلى كل ما مضى بهم من المحن نظرة جديدة، تسمح لهم بإعادة تقييمها . .

كل ما مضى من المحن

ما كان يستحق دمعة نريقها

ولا جنازة نقيمها

ولا كفن

إن هذا التحول الكبير ليس ثمرة هوى عارض أو نزعة طارئة، وإنما هو ثمرة الإمساك بالحقيقة التي تواتي نفساً يقظة في لحظة تجلٍّ خاطف أو كشف متفرد، وإذ ذاك يتمنّى المرء لو استقبل من أمره ما استدبر؛ حتى يرى الأمور في حجمها الحقيقي، ويقدّرها حق قدرها المناسب، ويرتب على ذلك رد الفعل الذي يجنّب النفس ضروب القهر والأسى، ولا يجعل من هيّن العوارض محنًا قاصمة.

وفي ختام المدخل التأسيسي الذي يبلور الرؤية الناضجة يوجز القول في تقويم هذه اللحظة، وتمييزها من سائر العمر ومطلق الزمن، إنها . .

غريبة عن الساعات والدقائق

وفي ظل هذا التفرد أو انطلاقاً منه، واعتمادًا عليه؛ تكون أولى الحقائق المترتبة عليها هي حقيقتنا نحن، ولذا . .

تطلعنا على صفائنا،

قوتنا،

أحلامنا التي تؤول في نهاية المدى

إلى حقائق

1 ـ 1 ـ 5 ـ وهكذا يشكل مدخل هذه القصيدة مفتاح الشخصية الإنسانية، حال الصفاء والقوة، وإدراك الأحلام، في ضوء يقظة الترقب المعينة على إمساك لحظة الكشف والتجلي. ومن هذا المنطلق الرؤيوي العام يستعيد الشاعر الوقفات اللافتة على امتداد تجربته الفردية مشربة روح الصدق، مسترفدة روح الفن، وإنسانية الفنان، فضلاً عن مهاراته الحرفية. ولقد آثر الشاعر أن تكون وقفته الأولى «في الغربة». ولا يخفى أن تجربة الغربة من أغنى التجارب وأخصبها في حياة الإنسان. . خصوصاً حين تواتيه القدرة على التأمل، وتوافيه اللحظة الكاشفة، المعينة على إعمال النظر ودقة التقدير.

1 ـ 2 ـ بإيجاز وتكثيف فني لافت يمسك الشاعر بأطراف تجربة الغربة التي تمثلت في طول الاغتراب، عبر جزر الفراق التي تفصل ما بينها مياه، تتفاوت عمقاً ونقاءً، وهناك تفرض الحياة على المرء اللقاء بمختلف الأجناس واللغات والبشر، ويضطر المرء إلى تحية هذا، واصطناع البسمة في مواجهة ذاك، الأمر الذي يسلم ذا الفطرة النقية، والطبيعة السوية، والصدق التلقائي إلى حال بائسة من الاكتئاب، لكنه يغالب سآمته، ويواصل طريقه الذي تتتابع فيه الفخاخ والخنادق، ويعظم الخطب حين يفتقد المرء في غربته من يصادق، وإذ ذاك «يعود نحو نفسه» كي يستشرف اللحظة الفريدة، الصافية المهادنة، ويستعيد الماضي، حيث الأهل والرفاق

والوطن.. متأملاً ذلك الماضي بعيون جديدة، ونظرة مغايرة، يعينه على ذلك تلك اللحظة النادرة، وعندئذ «يسامح الذين آلموه، ويمد كفه لمن تجنبوه»، ويتوق إلى لحظة الرجوع، التي يعتزم فيها «أن يرتمي على صدورهم، لكي يقبّلوه».

إن الصدق الإنساني الممتزج بالضّعف الفطري الشفيف يشكل مزاج هذه النفس حال تجلي جوهرها، فيتحقّق نوع من الاكتشاف للذات والعالم، ومن ثم تنسج علاقات جديدة، تسمو بكليهما.

2 ـ 1 ـ وإذا كانت تجربة الغربة بدت بوتقة انصهار الذات، وبلغت بها تلك الحال من الصفاء والنقاء والكشف؛ فإن تجربة الحب الصادقة تشكل مدخلاً آخر لاستشراف نقاء هذه النفس، وإدراك حقيقتها. فمن القلب يبدأ فيضان المشاعر نحو من نحب، ويتحول النبض الذي ألف الإنسان تردّده حتى لا يكاد ينتبه إليه إلى مطارق تزلزل كيان النفس؛ فيقوى العزم نحو البوح بمكنون هذا القلب، غير أن اللسان يعجز عن أداء مهمّته، وتوصيف حقيقة ما يستشعره القلب، فلا يكون ثمة سبيل إلا تلك اللحظة التي «لا يستطيع رصدها الزمان»، وعبرها تتولد نظرة «تهفو لها العينان»، ويقال ما لا ينطق، ويبين ما لا يسمع؛ فتطول المناجاة، وتتبدى الرغبات، وتنسج الأحلام..

وعندما تقترب الشفاه

تقْطران كل ما لديهما

من الحنين والحنان

لقد تحولت اللحظة التي بدت ذات ملامح مادية حسية إلى موردٍ صافٍ لمشاعر سامية من الحنين والحنان، فانتفى كل ما يشين أو يجذب النفس إلى ثقل الجسد، فخفّت وشفّت وعلت.

1 ـ 2 ـ 3 ـ وإذا كان الشأن في الإنسان من لدن آدم حتى يوم الناس هذا أن يصيب ويخطئ، أن يحسن ويسيء، أن يذنب ويتوب، فلقد كان سياق تجلي اللحظة النادرة في الوقفة الشعرية الثالثة هي «التوبة» حيث توافي المرء هذه اللحظة بعد أن "قضى حياته معربداً، وانتهك الأعراف، لا يخاف وازعاً بيومه ولا غداً» وهام مع الشّر في منعطفاته، وأتبع الخطيئة أختها، ولا يكاد ينتهي حتى يبدأ المسار من جديد. . . وبعد طول العهد، وإلف الطريق «تجيء لحظة»، إنها هي، تلك اللحظة النادرة، وعندها. .

يحس أن قلبه يدق في خشوع

وأن روحه تذوب مثلما الشموع

ساعتها. . يحس أن الله يستدعيه

فيرتمي على التراب ساجداً

وروعة النداء تحتويه

إن الكلمات المتخيرة، وإيقاع القافية ودور حروف المد فيها مما يساهم في تصوير المشهد، وتجسيد الحالة التي يعيشها التائب بأثر من تلك اللحظة الوضيئة. . اللحظة النادرة. ولو أراد من له قدر يسير من الخبرة بالحياة أو ثقافة التاريخ أن يضرب لنا هذا النموذج لوجد العديد من الشواهد، ولطال أمد السرد، غير أن

البناء الفني المكثف، قد سرت فيه روح اللحظة؛ فبدا كالشهاب الكاشف، أو اللمح الخاطف الذي يكفي اليقظ لإدراك الحقيقة، وتبين الجوهر الأسمى من إنسانية الإنسان، وناموس الوجود.

2 ـ 1 ـ ومادامت الحقائق قد استعادت تجليها على هذا النحو، كان طبيعياً أن يوافينا الختام. وفي الختام يغلب الأسلوب التقريري الذي يصوغ عطاء التجربة، وما استخلصته الرؤية الناضجة؛ فيتمثل حقيقة وجودية تلفتنا إلى أهمّية هذه اللحظة التي تجيء في العمر مرةً أو مرتين على، غير موعد، ودونما مقدمات، لكنها حتماً تجيء كاشفة مضيئة، «كأنها انفجار شمس، وتبتدئ بها حياة جديدة»، ومن ثم لابد أن نحسن الترقّب، وألا نفلت هذه الفرصة؛ فبفضل عطائها تتشكل الحياة بساطاً أخضر جميلاً، وتنساب الحياة حوله، فيطرد عطاؤها «ويسمق النخيل» الذي يبقى دوماً رمزًا فنياً رحب الدلالة على كل ما تسمو به الحياة، ويعظم العطاء الذي يمنح الإنسان إنسانيته الحقة.

3 ـ 1 ـ وداخل هذا المحور.. محور الذات أو موقع الذات من العالم حسب رؤيتها الفردية، يتضام مع هذه القصيدة عدد ملحوظ من قصائد الديوان مثل قصيدة «**الاحتراق الكامل**»[1] التي ترسم إطارًا نموذجياً للرحلة التي يجب على الإنسان أن يقطعها من أجل تحقيق المأمول، تأكيداً لحقيقة أنه لابد للإنسان السوي من أمل ينشده، وعليه أن يبذل أقصى ما يمكن بذله على طريقه، بعد تبيّن المسار، وتحديد الهدف. لكن ـ مع إخلاص العزم، وإعمال

(1) **الديوان**: ص 33.

الإرادة، وصدق الاحتشاد ـ يكتشف أن كل ما قدم غير كاف؛ ومن ثم لابد من نضج حقيقي هو كمال الاحتراق؛ قرباناً وإعلاء للغاية المنشودة؛ فتنتفي بذلك احتمالات الأسى أو اليأس، ويتشكل نموذج إنساني إيماني، يغري بالتأسي، ويعين على وعي الذات والحياة. . كل ذلك في تكثيف موحٍ، وإيجاز دال، ومعجم يشي بظلال التجرد الصوفي (الحب ـ خلٍ ـ أرقى ـ الخطى ـ أحلام ـ ابتهالاتي ـ محترق. . .).

3 ـ 2 ـ وكذلك شأن قصيدة **«كومة الرسائل القديمة»**[1] التي تقدم رؤية فلسفية فريدة لمفهوم الزمن، وحركته، وفعله في الإنسان، وتشكيل وجدانه. ومن اللافت فيها ما حملته نهايتها من تساؤلات وجودية تكشف عن الوعي بتجارب البشرية عبر امتداد الزمن، وما يجسّده بيت الختام من حتمية استشراف الأمل الايجابي.

3 ـ 3 ـ وداخل هذا المحور نفسه تطالعنا قصيدة **«شفتان»**[2]، حيث يتحول فيها الغزل ـ عبر الرؤية الشّعرية الخاصة ـ إلى نوع من تحري مثال الجمال من منظور إنساني فطري، يمتزج لديه ما هو روحي بما هو مادي حسي، دونما إسفاف أو فحش، ويلتقي فيها النموذج الفردي بملامح النموذج الإنساني الجامع؛ لتظل الدلالة منفتحة، وروح الشّعر معطاء، ومجال التأويل مفتوحاً. ولقد كانت البنية القصصية التي اعتمدت على معجم مناسب لهذا السياق عوناً

(1) **الديوان**: ص 29.

(2) **الديوان**: ص 35.

على تقديم هذه الرؤية داخل إطار الشعرية المتميز. وقريباً من ذلك - مع استدعاء قصص العذريين - تقع قصيدة «**حكاية الحب والختام**».

3 - 4 - وفي قصيدة «**متى يجيء الشعر**»[1] تلتقي التجربة الفردية للشاعر المعاصر مع معطيات التجربة القديمة من لدن أوس بن حجر والفرزدق حتى يومنا هذا، ويبقى الشّعر ذلك المرتقي الصعب الذي لا يدعي محترفه المبرز احتلال ناصيته ومواتاته له كل حين.

3 - 5 - وعبر مسعى الإمساك باللحظة النادرة يتجلى جانب متوار من الذات عبر تجربة كل ذات تقع في أسر الكرسي أو المنصب العارض؛ فتضعف أمام إغراء الأخذ، كما تضعف حين تفوّت فرصة العطاء، وهذا ما تجليه قصيدة «**في مكتب مكيف**»[2].

3 - 6 - وتبقى - فيما نعتقد - من قصائد هذا المحور ثلاث قصائد تتضافر جميعاً لتكشف عن علاقة خاصة جداً بين الشاعر والمكان، تلك هي قصائد «**الأماكن**» و «**مدينتان**» و«**في القطار**»، فعبر رؤية ذاتية تستبطن مقومات التفرد في هذه الذات؛ يمنح الشاعر المكان حياة خاصة، تتجاوب فيها الذكريات التي يتدفق مخزونها؛ فيمنح الذات وجوداً مغايرًا للوجود الراهن، وتتألف صور مفتقدة، مازالت تمارس حضوراً محبباً للنفس، ومن ثم تغدو

---

(1) الديوان: ص 39.

(2) الديوان: ص 27.

زادًا إيجابيًا في مواجهة الراهن. ومن اللافت في هذه القصائد أن الاستغراق مع معطيات المكان، واستدعاء العلاقة الخاصة به يفتح المجال أمام الخيال المبدع، ويتيح له نوعاً من التطهر، واستعادة التماسك النفسي الذي يتقوى به الإنسان من أجل مواصلة الحياة في غد أفضل.

لكن من الموضوعية أن نُشير إلى أن مهمة المعلم غلبت الشاعر على التشكيل الفنّي أحيانًا متمثلة في بعد تقريري نثري في المقطع الأول من قصيدة «الأماكن»، كما أن روح الجدل الفلسفي انتشرت في نهايات هذه القصيدة، وبعض سطور قصيدة «مدينتان».

4 ـ 1 ـ أما الشق الثاني الذي تستوفيه التجربة الشّعرية في ديوان **«اللحظات النادرة»**، فيتعلق بمحور الآخر، أو الهم العام في مقابل استبطان الذات، والحرص على استجلاء جوهرها الذي لا يتاح إلا عبر التقاط اللحظة الوضاءة النادرة. ولعل قصيدة **«سباعية الشعوب النافقة»** خير نموذج لاستكشاف الرؤية الشّعرية الخاصة بهذا الجانب.

4 ـ 2 ـ على نحو ما يكشف عنوان القصيدة؛ اختار الشاعر تقسيمها إلى سبعة مقاطع ـ وللعدد دلالته لدى الفلاسفة والفقهاء ـ، يبدأ أولها بالحرب وينتهي آخرها بالحرب من جديد، فهي دائرة لا تنتهي إلا لتبدأ مرة ثانية وثالثة.. إلى ما لا نهاية، غير أنها دائرة محصورة في عالم الشّعوب الموصوفة ابتداء من قبل الرؤية الشاعرة بأنها نافقة، فهي ـ حتماً في ظل هذه الحركة الدائرية ـ تحمل

مقومات فنائها في بنيتها الذاتية، فما هي ملامح تلك الدائرة؟ وكيف تشكلت من وحدتها أو مراحلها البنية الشعرية المقطعية للقصيدة؟

يحمل المقطع الأول الذي منحه الشاعر رقم (1) عنوان **«الحرب»**، ولا يخفى أنه يؤسس للاعتماد على تقنية السّخرية التي تظل قرينة مقاطع القصيدة كلها، وكأنها التجسيد الفنّي للمقولة الشائعة «إن شر البلية ما يضحك»، وتتجلى في الألفاظ المتخيرة، وحركة الإيقاع، وتوظيف المسكوت عنه الذي يتراءى بين سطور المذكور من عناصر التشكيل.

في حدة وتركيز تبدأ الجملة الأولى لتقدم لنا الأسباب التافهة التي تشكل مثير الحرب في بلاد بعينها متمثلة في:

كرامة الحدود

أو مراسم الأدب

ثم يبدأ تنامي البنية الفنية السّردية للقصة الدائرية، فثمة حدود صنعت من قبل صانع ما لتمزق جسد الأمة، أو ربما لتحيى فيها نزعات قبلية، ترتد إلى زمن الاقتتال الطويل على مرعى، اجترأت عليه ناقة ابن العم، أو تجاوز حدود اللياقة على نحو يمس نعرات العرق والكرامة التي تملك على العربي أمره. ثم يأتي الإخبار بما يلحق تلك الحدود أو المراسم، فيختار الشاعر تعبير «يخرقها الجيران» إمعاناً في السّخرية من هذا المخترق، ولمزيد من الإثارة؛ ينص على الزمن وقرائن الفعل بقوله **«فجأة»**، ثم ينتهي السطر الشعري بتأسيس رد الفعل في قوله **«فتنتصب»**، فيتم استيعاب معنى

السببية، وتمثل هيئة النهوض في قوة وغضب، ومن ثم تتشكل عناصر الترقب لذلك الذي سوف ينتصب فإذا هو «بلاغة الخُطب».

ولا يقف الشاعر عند هذا الحد من السّخرية، بل يضيف التشبيه المستهلك؛ حرصاً على استقطاب عامة المتلقين لإيحاءات السخرية حين يقول «كالنار حين نشعل الحطبْ، فتلتهبْ»، ثم تتتابع الجمل التقريرية المصورة لتلهب نيران الحرب التي يغذيها الغضب العربي المعروف، وتنتفي معها سبل الهروب، فيحصد الموت من لا جريرة لهم، وتحل ساعة الخراب المقترنة بالنحيب على ما خلفته تلك الحرب المثيرة للسخرية.

ولابد من نهاية، ولكن الكل مهزوم، ولذا كان عنوان المقطع الثاني هو «الهزيمة»، ولكن الذي يدفع ثمن الحرب، ويكتوي بنارها، وتلحقه آثار الهزيمة هم عامة الناس، وهذا ما يرصده الشاعر في جمل تقريرية سريعة الإيقاع، مكثفة الدلالة حين يقول:

الناس مرهقون

يدافعون الخوف والشجون

يغالبون ندرة الطعام

ينقلون ماء النهر في الصحون

ويشعلون

في الليل شمعة وحيدة

هكذا تكتمل مقومات الهزيمة لأن آثار الحرب جعلت عامة الناس لدى كلا الفريقين يعاني ما لا يوصف من البؤس والعوز.

وعندئذ يتشكل مناخ السلام قهرًا، فيضطر إليه من أشعلوها، ومن اكتووا بنيرانها؛ ولذا جاء المقطع الثالث حاملاً عنوان «السلام».
ولعل أهم ما ترصده الرؤية الشّعرية في هذه المرحلة هو أن..

إرادة الحياة تنتصر

وكل ما مضى من العذاب.. يندثر

وذلك لكي يحل محل هذا العذاب المندثر أمل، يولد مع صباح جديد، يبدأ الناس فيه العمل، ويخوضون رحلة الكفاح من أجل مستقبل أفضل، يتوقون خلاله إلى شيء من الرخاء. وبالفعل يحل الرخاء، وهذا موضوع المقطع الرابع، لكن رخاء من؟ إن الرخاء الحادث بعد مرارات الحرب وخرابها وقف على من تزخر قصورهم "بالإماء والعبيد"؛ وبأثر من الخوف المتولد من التجربة السابقة؛ يكثر الحراس حول ضيعة الأمير؛ تحسّباً وخوفًا من ثورة الجياع. وإرضاء للأمير؛ يستعين الوزير بمزيد من الضرائب التي تتوالى لتثقل كاهل الجموع الكادحة في الحقول، وأصحاب الوجوه المحترقة أمام حرارة الأفران، فإذا ما اطرد الأمر، وأظهر المطحونون شيئاً من الصخب أو التبرم؛ ازداد عسف الأمير والوزير، وإذ ذاك تتفجر الثورة. وهنا يتشكل المقطع الخامس في مسيرة السباعية البائسة، ويحمل هذا المقطع عنوان «الثورة»..

حين يفيض التنور

تندفع الثورة معجزة من غير نبي

لا يوقفها سور

تجتث من الأرض جذور الشر

وتهوى بشياطين الإنس

إلى قاع مهجور

هكذا شأن الثورات في بلادنا، وسرعان ما تفرز هذه الثورة من أبنائها من تحمله الجماهير على الأكتاف كي ينشر العدل، ويحكم في النور، ولكن المأمول شيء، وما تنجلي عنه الأيام شيء آخر. وهذا ما يكشف عنه المقطع السادس الذي جاء حاملاً عنوان «**الاستبداد**» ونتساءل ابتداء: استبداد من؟ إنه استبداد الزعيم المحبوب الذي اختاره الكادحون من بين صفوفهم، ومنحوه الكثير من عطاء عواطفهم الجياشة، وصيروه أميراً على قلوبهم، لكن حاشيته الفاسدة تجتهد في أن تنأى به عن «وسخ الطين» العالق بهؤلاء الرعاع، «وتصنع منه رمزًا.. كنزًا، تخفيه عن بصر محبيه»، وتلقي في روعه أن الناس به تحيا، وبدونه تموت، فيصدق ذلك، ويغدو المستبد الطاغية، ويتجاوز طغيانه حدود رعاياه إلى حدود مجاوريه، وهنا نعود إلى الجملة الأولى التي فجّرت الحرب.. تلك هي «كرامة الحدود، أو مراسم الأدب»، يصيبها مس هذا الطاغية الجديد؛ فتبدأ «**الحرب من جديد**»، وذلك هو عنوان المقطع السابع والأخير الذي تكتمل به الدائرة، وكأنها «قدر مكتوب» تصبح عليه هذه الشعوب، وتمسي عليه؛ حتى ليوقن الرائي أنها تحمل أدوات فنائها في أعطاف ذاتها !

وهكذا تتجاوز رؤية الشاعر الأعراض المرَضية الظاهرة إلى تِشخيص العلة، والإمساك بجوهر الأزمة التي تحول بين شعوبنا

وانطلاقة التقدم، شأن سائر الأمم الناهضة في الواقع المعاصر، أو الانشغال بما يجدر الانشغال به من أجل كسر دائرة التخلف المضروبة حولنا، دون أن يكون لشعوبنا جريرة في ذلك. ويتمثل الداء ـ عبر هذه الرؤية ـ في بعض المفاهيم الرديئة الموروثة من زمن العزلة والتخلف والجهل التي تعشّش في أذهان حكام هذه الشعوب، ويغذّيها بكل فاسد نخبة مستفيدة من مواقعها بالقرب من هؤلاء الحكام. ويفلح الشاعر في تجسيد هذه الرؤية عبر بناء فني هادئ، وتصوير شعري ينأى عن المباشرة أو النزعة الخطابية، ولا يقصر في استمداد الواقع، ورصد سوآته، واستشراف المأمول المفتقد؛ رغبة في إصلاح عالم تحمل معه وطأة تخلفه ومعاناة أجياله بسبب ضروب البؤس والقهر المفروضة عليه.

4 ـ 3 ـ وداخل إطار هذا المحور.. محور الآخر، أو أَرَق الشاعر بالهم الجمعي، وتجاوبه النفسي مع معاناة الإنسان المقهور حيثما كان، خصوصاً ذلك الإنسان الذي يشاركه في الانتماء إلى التاريخ العربي، وجغرافيا الوطن الجامع للعرب.. جاءت قصائد **«اكتشاف مقبرة فرعونية»** و**«تواصل شاعرين»** و**«صرخات أطفال العراق»** و**«حصار كنيسة المهد»** و**«رسالة إلى الأم الأمريكية»**.

4 ـ 4 ـ في قصيدته **«اكتشاف مقبرة فرعونية»**[1]، يقدم حامد طاهر نموذجاً رمزياً لكل ذي قيمة أصيل، يحمل فيضاً من الدلالات على عراقة هذه الأمة، وامتلاكها مقومات الحضارة منذ آماد طويلة، لكن المأساة المثيرة لآلام المهمومين بأمرها، تتمثل في العشوائية،

(1) الديوان: ص 25.

وانتفاء التخطيط، وعدم الصبر على مواصلة معاناة العمل العلمي المحكوم بمنهج دقيق، وغلبة العامة لذوي الاختصاص على القرار والمسلك؛ ومن ثم تنتفي سبل الإفادة الحقيقية من الموروث، ويفتقد الأمل في إشراق المستقبل. يسوق الشاعر هذا الموقف عبر تشكيل فنّي يعتمد أساساً على التركيز والإيحاء واستثمار الرمز الدال، فيبدأ القصيدة بتحديد زمني يقول فيه:

كانت الشمس تهبط بعد الزوال

وكاد المنقب يأمر عماله بالرحيل

فالزوال منتصف النهار، وقمة عطاء الشمس من الضوء الكاشف، وليس ذا وقت الانصراف عن العمل عند المشغول بعمل جاد، فضلاً عن الجهد المنشود لإنجاز الكشف عن المطمور الثمين. وبغير تخطيط ولا دأب في جهد، وعلى نحو من فعل المصادفة العشوائية، «في لحظة غرزت قدم في الرمال»، ويتم الكشف عما «خبأته الدهور الطوال»، ولا يكاد الخبير بعمله ـ بعد أن أتيح له هذا الكشف ـ يتدبر أمره أو يلتقط أنفاسه، فينظر ما الذي يحسن عمله للمحافظة على هذا الكنز حتى يحفظه من «زحف الجموع» التي لا تعرف التصرف اللائق إزاءه، حتى غلبته هذه الجموع الزاحفة على أمره، وأفرغت الكنز من لآلئه، دون أن يقوى على فعل إيجابي، بل إنه لا يقوى على الصراخ أو البكاء، وإنما يسقط مستسلماً للمآل. ولا يخفى أن النص يُمثل صدمة احتجاج المثقف المقهور العاجز اضطرارًا عن مواجهة تيار التخبط والعشوائية والجهل العام الذي يفسد على الأمة أمر حاضرها ومستقبلها!

4 ـ 5 ـ وتأتي قصيدة **«صرخات أطفال العراق»**[1] حاملة غضبة الشاعر في وجه العالم أجمع كي يراجع مساره ومواقفه. إن صرخة أطفال العراق أشد دويًّا من صوت تلك الصواريخ «التي ضلت مواقعها»؛ فعلى أصحاب هذه الصواريخ إما أن يستبينوا حقيقة الموقف والمسلك، وإلى أي مدي أحبط مسلكهم كل دعاوى اللقاء، وإما الاجتماع تحت مظلة عالم واحد. وعلى أصحاب الرأي من المتناظرين والمتجادلين أن يتجاوزوا ذلك النظر في ما أحدثته القنابل في أزمة البسطاء حيث «نثرت رؤوس الجالسين على العشاء»، وأحالت الأرض من حولهم جحيماً؛ بما سعرت فيها من نيران وحرائق. إن هذه الصرخة سوف تتجاوب مع صرخات المقهورين والمظلومين في كل مكان يتعرض فيه العرب لسطوة الغازين والمحتلين، إنها تستثير فيهم الدعوة إلى التوحد والإباء والانطلاق طلباً للشهادة والفداء؛ استنقاذًا لمستقبل «كل صبية تحبو، وطفل ليس يشبعه العناق»، كما تنبه الجموع الغافلة على المقاهي، والنائمين على أسرّتهم، ومدمني الندوات إلى أن «اليوم أوله احتراق، وغدا لناظره انسحاق».

ولا يخفى أن حدة الانفعال، وصدق الغضبة كانا السر في علو الجرس، وحدّة الإيقاع، وطبيعة المعجم، وقصر الجملة، وتكثيف الصورة، وتشكل البنية الكلية المتنامية حيناً، أو المتأنية في الكشف عن المضطرب المتوهج في الأعماق حيناً آخر.

4 ـ 6 ـ وتأتي قصيدة **«رسالة إلى الأم الأمريكية»**[2] موصولة

---

(1) الديوان: ص 41 ـ 44.
(2) الديوان: ص 75-78.

بهذا السياق، فهي نداء مباشر لكل ذي نزعة إنسانية، خصوصاً تلك الأم التي تعرف معنى الأمومة، وتحمل حسًّا إنسانياً، وقيمة خلقية أو دينية؛ ولذا غلب الطابع الإنشائي، وأسلوب الاستفهام على الصياغة في محاولة لاستنطاق الأم ذاتها بما يريد الشاعر طرحه على مسامع الإنسانية كلها. ومن أجل إنجاز هذه الغاية؛ يرصد الشاعر بعض المشاهد العفوية في حياة الأم العربية في فلسطين التي لا تكاد تغسل وجه صغيرها، كي يذهب إلى مدرسته.. حتى يخترق الرصاص صدره!

وتتتابع أسئلة الشاعر للمخاطبة التي انتقاها أميركية الجنسية، كي يؤكد ما يعرفه الجميع من أن بلادها هي التي تصنع الأسلحة، وتمد بها القتلة الذين يواصلون هذه المجازر اليومية على نحو يفقد الآمنين أمنهم، ويحرم الضعفاء الأمل في حياة يسيرة، هي حق للأحياء في كل مكان!

والحقيقة أن القصيدة تنضح بنبض إنساني شفيف، تساهم في تشكيله، أو منح الإحساس به اللفظة المتخيرة، والنداء المتكرر، والإيقاع المتردّد بين العلو والانخفاض حيناً، والسّرعة والبطء حيناً آخر؛ فيعمق في وجدان المتلقي الإحساس بالأسى، ويستثير تعاطفه مع المقهورين، ويفجّر غضبه تجاه كل من يساهم في صنع مأساة العصر في فلسطين.

4 ـ 7 ـ أما قصيدة «حصار كنيسة المهد»[1] فجاءت تصويرًا

(1) الديوان: ص 61-67.

فنياً لبشاعة الجرم الذي مارسه اليهود حين تجاوزوا كل مواضعات الأخلاق والأديان؛ لاعتدائهم على اللائذين بمقام المسيح الأول؛ فرارًا من دباباتهم، ورصاص مدافعهم وبنادقهم. ولقد ساعد الشاعر على رسم ملامح تلك الصورة البنية النثرية التي سمحت ببساطة التركيب، وتنامي الحدث، وتشكيل المفارقة؛ حتى غدت قادرةً على تفجير نوع خاص من الاستجابة التي يلتقي أصحابها عند رفض الحدث، والتقزز من أصحابه، وهذا ما أغرى الشاعر بتقديم ترجمتها إلى الفرنسية داخل الديوان نفسه، حتى يكون ذلك مدخلاً لإبلاغ رسالته إلى كل لغات الدنيا، وجماعات البشر.

4 ـ 8 ـ أما كيف نضيف قصيدة **«تواصل شاعرين»**(1) إلى قصائد هذا المحور؛ فذلك لأنها تشير إلى أن الشاعر ما راح يفتش في دواوين مكتبته عن الشعر إلا مدفوعاً بالهمِّ الجاثم على صدره بسبب متابعته لمعاناة العرب، وقهرهم في كل مكان، ومؤملاً شيئاً من السّلوى والعزاء، أو الهرب مع كلمات الشّعر الخالدة، فما أعانه على ذلك من الشعر إلا ما جاء مجسّدًا لهذه المعاني، ومشحوناً بالأمل فيما يمكن أن يحدث من تغيير إذا ما صدق العزم، وعظم الإيمان بالحق، وعمق الإيمان بالقضية، ووضح الإخلاص في الدفاع عنها، وهذا ما منحه إياه شعر الفيتوري؛ مما دفعه إلى كتابة هذه القصيدة التي علت نبرته خلالها، وهو يخاطب الشاعر الصديق قائلاً:

أنـت أيـقـظـت أمـة مـن كـراهـا حـيـن كـانـت إفـريـقـيـا أحـلامـا

(1) الديوان: ص 57-59.

وتـمـسّـكـت بـالـعـروبـة حـتـى ترفـع الرأس، أو تـحـد الحسـامـا

ثم يأسى لما أصابها فيقول:

أصبحت حفرة وكانت سماء أصبحت تابعاً وكانت إماما

غيـر أن الأيـام لا تـتـوانـى أن تـعـيـد الأقـدار والأحجـامـا

ومن ثم بدت القصيدة مجاوزة للخطاب المعروف في إخوانيات الأصدقاء إلى تجاوب الهموم المؤرّقة للمثقف المعاصر، المؤرق بتحري سبل مجاوزة الواقع المتردي إلى آفاق مستقبل مأمول، يعيد لهذه الأمة قدرها ومكانتها.

يبقى أن نقول إن هذا الديوان يأتي ثمرة لافتة لنضج الوعي بالنفس الإنسانية، وعمق الخبرة بالحياة والأحياء، واتساع دائرة المعرفة المكتسبة، ورصد المتأمل في أناة لمعطيات الواقع الراهن، بدءًا بالدائرة المحدودة التي تحيط بالشّاعر في حركته اليومية المعتادة، ووصولاً إلى أقصى امتدادات الدائرة الإنسانية الرحبة التي تضم البشر جميعاً، مع إدراك مدى تعقّد العلاقات القائمة بين هؤلاء البشر، وما تسفر عنه الحركة الموازاة التي تنشأ عن هذه العلاقات.

كما أنه يرسّخ ملامح النضج الفني الذي عرفناه في أعمال الشاعر السابقة، التي تتضافر على منح أسلوبه سمته الخاص بحيث يصدق عليه القول المعروف بالسهولة والامتناع، ماثلاً في سهولة المعجم، ودقة الصورة، وتلقائية التركيب، واستمداد الموروث الزاخر على اختلاف حقوله، وتوظيف البنية القصصية مع خيط درامي واضح، ومراوحة الإيقاع استجابة لتموجات الحركة

النفسية، وتماسك البناء الكلي العام في حاليْ تنامي مكوناته أو توازيها، مع الاستجابة لخصوصية الرؤية التي توشك أن تشكل نسيجاً واحداً مطردًا عبر الأعمال المتتابعة، ولعل أبرز ما يميزها اليقين بأن الشّعر يبقى سبيلاً فريدة لإذكاء الوعي بالنفس والعالم، وإن تغير الزمان واختلف المكان.

ثالثًا: قراءة في ديوان «زيارة أخيرة. . .» للشاعر أحمد عنتر مصطفى

يأتي الديوان السادس للشاعر أحمد عنتر مصطفى «زيارة أخيرة إلى قبو العائلة» متضمّنًا تسع قصائد، نشر معظمها من قبل، على فترات متباعدة في الدوريات العربية في مصر وبيروت. غير أنها تشكل، مجتمعة في الديوان، نوعًا من الوحدة التي تتناغم مكوناتها في لحن ذي بنية خاصة على مستوى التجربة والأداء كليهما. ولقد عمد الشاعر ـ واعيًا بالملامح التي تتعلق كلها، أو بعضها، بمحاور التجربة ـ إلى تقسيم الديوان إلى قسمين، أسمى كل قسم منهما كراسة، وجعل لها عنوانًا ينسحب على القصائد التي تدخل في إطارها، أو يشكل عاملاً مشتركًا بينها على نحو ما.

فالكراسة الأولى تحمل عنوان «وعول للنار» وتتضمّن خمس قصائد هي ـ على الترتيب ـ: زيارة أخيرة إلى قبو العائلة، ورقة منسية من مذكرات سيف الدولة المغمد، توقيعات على أناشيد الجوع والحصاد، وقال مهنئًا بسلامة الوصول، ثم عرس الدم.

أما الكراسة الثانية، فلقد اتخذ لها عبارة «أقنعة الجمر» عنوانًا، وتضمّنت أربع قصائد هي: وطن لا يعرفه الآخرون، الموعد الذي كان، افتتاحية النار، ثم هكذا تكلم المتنبي.

ولاشك أن القسمة على هذا النحو موضع خلاف، وربما بدت قسمة كمٍّ أكثر منها قسمة كيف، وقد يتساءل المرء عن إمكان ضم قصيدة «هكذا تكلم المتنبي» إلى الكراسة الأولى، أو وضع قصيدة التهنئة بسلامة الوصول، وقصيدة عرس الدم ضمن قصائد الكراسة الثانية. والحقيقة إن هذا أمر وارد، بل إنه شاهد الوحدة المتماسكة بين قصائد الديوان جميعًا. تلك الوحدة التي تستمد مقوماتها من صميم القضايا الأساسية أو الجوهرية المتعلقة بحاضر الوطن ومستقبله، ومعوقات نهضته متمثلة ـ من منظور الرؤية الشّعرية ـ في علاقته بالماضي، وسلطة ذلك الماضي على الحاضر، وعلاقة أبنائه بحكامه من ناحية، وعلاقة أقليتهم بأغلبيتهم من ناحية أخرى.

ولعلَّ من المفيد ـ قبل التعرض للتجربة المقدمة خلال الديوان ـ أن نلتمس بعض الإضاءات الكاشفة، أو المفاتيح الدالة، عبر صفحات مدخله، أو النصوص الموازية التي تتقدم متن القصائد، أو تصحب مسيرته.

يصدّر الشاعر الديوان بكلمات يصفها بأنها «إهداء غير تقليدي»، يتوجه به إلى الشّعراء الذين وصفهم بالعجمة والعمل «بدأب بالغ، وإصرار منقطع النظير لإطفاء ألق الشعر، ويتعقبون بنتاجهم الشائه البقية الباقية من محبي فن العربية الأولى، ويبدو أنهم لن يصمتوا قبل أن يقضوا على آخر عربي يتذوق».

ومعنى هذا أن الشاعر صاحب موقف واضح من كثير مما يصدر من الشعر المعاصر، الذي تدفعه المطابع إلينا كل صباح ومساء، وهو مجرد كلام ينضح عجمة، وينأى عن جوهر الشعر

وحقيقته؛ فيجسّد حالات توشك أن تكون مرضية، أو هي كذلك بالفعل، تبتهج بتشرنقها داخل ما تفرزه من خيوط أوْهى وأوهن من خيوط العنكبوت، وتلتذ بما يتخلل تلك الخيوط من عناصر البذاء أو التوقح والاجتراء على كل ما منحه السّياق التاريخي والأدبي والاجتماعي شيئًا من التقدير والاحترام.

وربما قال كثيرون من قرَّاء الشعر ومتذوقيه، وبعض نقاده مثل هذا الكلام، لكن أن يقوله شاعر مثقف، يقرأ الشعر وينشئه منذ ما يزيد على ربع قرن؛ فهو أمر جدير بالاعتبار، وشجاعة تستنهض شجاعات أخرى.

ثم يضيف إلى الشّعراء النقَّاد الذين وصفهم بأنهم مروجو (الصرف الشعري) السائد. ولاشك أن وضع التعبير داخل قوسين، ووضع نقاط بعد أداة التعريف، واختيار كلمة «الصرف» في هذا السياق أمر يشي بالكثير من ملامح ـ أو روائح ـ الموقف الذي يقفه كل من النقاد والشاعر.

وأخيرًا يلوذ بالمتنبي الذي لاذ به كثيرًا في هذا الديوان وغيره من الأعمال السابقة؛ لأنه دومًا لا يخذله؛ فيستدعي ذوقه إزاء ما هو خير من ذلك بكثير حين قال:

قد أفسِدَ القولُ حتى أُحْمِدَ الصممُ

ولاشك أن قول المتنبي أولاً ـ وموقف الشاعر المعاصر ثانيًا ـ يفضحان موقف أدعياء الشّعر، ومزيفي النقد في زماننا. ولاشك كذلك أن هذا مما يؤسس للموقف المطروح عبر قصائد هذا الديوان، والرؤية المنسربة عبر صرحه الفني.

وثمة اقتباس يلي «الإهداء غير التقليدي» مباشرة، يقتبسه الشاعر من شاعر يوناني، يرى فيه تجسيدًا لرؤيته الفنية، أو شبه تحديد للتيار الأدبي الذي يمكن أن يكون شعره موجة قوية في موجاته، وفيه يشير إلى قصد التخفف من الموسيقى، أو فرط العناية بها، والاهتمام بفنون البديع أو جماليات التشكيل الظاهري؛ لأن «الوقت قد حان لنقول كلماتنا القليلة، فغدًا تنشر الروح الشراع»؛ ومن ثم يكون البحث عن روح الشعر، وروح الشاعر، هو غاية الشاعر والناقد.

والشاعر يكشف بهذا عن نهج فنِّي خاص، وكذلك حس نقدي متميز. كما يشير ـ من خلال هذا الاقتباس، واقتباسات أخرى عديدة، من نصوص عربية وعالمية قديمة وحديثة ـ إلى أهمّية الغذاء الثقافي الذي لابد أن يكون الزاد الدائم والمتنوع الذي لا يكفّ الشاعر عن التزود به، وتمثله وهضمه، واستمداده على امتداد رحلة عطائه الشعري، وتواصله مع فنه وقرائه وعصره.

ويمعن الشاعر ـ قبل تقديم قصائد الديوان ـ في الاقتراب من المتلقي، وإزالة ما قد يشكل حجبًا فاصلة ما بينه وبينه؛ فيسوق بضع كلمات شعرية تحت عنوان «أوتوجراف»، يقدم خلالها نفسه عبر موقف إنساني شفيف، نستطيع ـ في ضوئه ـ تبين المرحلة العمرية التي يمر بها، واللحظة النفسية التي يعيشها، ورد فعله المغرق في تجسيد الطبيعة الإنسانية السوية إزاء التجارب الوجدانية المتجدّدة في لقاء الكهولة المتمثلة فيه بالشباب المتدفق، ماثلاً في المخاطبة. ومن ثم نقدر الشّعور الناضح أسًى، الذي يبرز في هذا

الموقف فيكون ـ كما قال ـ شبيهًا بـ«إحساس عاقر أمام معرض تبيع واجهاته ملابس الطفولة».

وعندئذ نستشعر أنس الاقتراب، وإلف الرفيق؛ فيبادرنا عنوان الكراسة الأولى «وعول للنار»، وفي الوعل قوة وإباء، واقتران بالمكان المتخير موطنًا على قمم الجبال، حيث تتاح مقومات الاستشراف الناضج، واستيعاب البصير. أما الإضافة للنار فتنشر عبق القداسة وطقوس التضحية. والحقيقة أن لفظة «النار» من الألفاظ المحورية عبر الديوان كله، وهو ما يشي بالتواؤم مع الروح الثورية الشائعة في جنباته مقترنة بمعاني التقديس والبطولة.. وكأنها تشكل إطار المهمة السامية التي يرى الشاعر الحق نفسه منذورا لها.

حول التجربة ومساحة نسبية من التفصيل

يحمل الديوان عنوان «**زيارة أخيرة إلى قبو العائلة**»، والزيارة فعل في زمن، يعني انتقالاً إراديًا من مكان اتخذه المرء ـ مختارًا ومقتنعًا ـ موطنًا لدوام الإقامة والاستقرار، إلى مكان آخر لمدة موقتة، في ظل علاقة معينة، غالبًا ما تتعلق بارتباط اجتماعي أو عرقي من نوع ما. ثم إنها هنا توصف بكونها «أخيرة» بمعنى أن الزائر اتخذ قرارًا ـ أيضًا مختارًا ومقتنعًا ـ ببتر العلاقة، وعدم تكرار ارتياد المكان المزور أو أصحابه. والشاعر ينص على كون الزيارة إلى البشر من أصحاب المكان، دائمًا إلى المكان ـ في ظل قدرته على الثبوت ـ حين يجعلها «إلى قبو»، هكذا يوصف المكان؛ بما يمنح إيحاء بالتحتية والتقوس، وحتمية النزول إلى أسفل.. ولكنه

ـ على أية حال ـ يضاف إلى «العائلة»؛ فيكشف عن علاقة الانتماء، وارتباط الفروع بالأصول، أو اللاحق بالسابق على نحو ما. غير أن اللاحق هو صاحب القرار ـ استنادًا إلى حيوية الحياة الفعلية المتحقّقة ـ في إعطاء العلاقة شكلها المتخير، وإتمام الزيارة، أو تكرارها، أو التوقف عنها.

ثم تأتي القصيدة التي تتصدر الديوان؛ فإذا بها تحمل العنوان نفسه الذي اتخذه الشاعر عنوانًا للديوان بأكمله. ومعنى هذا أننا أمام موقف مفعم بالحيوية، وحرية اتخاذ القرار، يتعلق بما ينبغي أن تكون عليه طبيعة العلاقة التي تربط ما بين الذات الشاعرة وجذور انتمائها، بكل الشّمولية المتصورة رابطًا لفروع ذلك الانتماء وتفاصيله. ويمكن القول ـ اختزالاً ـ علاقة العربي بموروثه، وتقويم هذه العلاقة. وأقل ما يوصف به هذا الموقف أنه موقف ثوري متعقل وإيجابي، وذو طابع عملي، يكشف عن وعي ناضج بمقتضيات اللحظة الراهنة، وفاعلية الزمن، واستشراف جيد لمقتضيات المستقبل. دون أن ينفي ذلك قدرًا من حماسة الرؤية الثورية، أو الجموح النسبي للانفعال الشّعري، وحرارة الدماء الشابة.

ومن الطبيعي أن يدخل في إهاب هذه التجربة الأسى للواقع الراهن، وحصر سوءاته المرفوضة بحدة، ومحاولة الإمساك بمحور تفشّي السوءات، ماثلاً في علاقة السلطة بالشعب، وعلاقة الأغنياء بالفقراء، أو المتسلطين بالمقهورين، على كل المستويات. وحتى حين ترتهن القصيدة بمناسبة معينة؛ فإنها سرعان ما تؤول ـ دونما

اعتساف ـ إلى الدوران في فلك ذلك المحور الذي يمكن وصفه أحيانًا بأنه سياسي، وأحيانًا أخرى بأنه اجتماعي، وهو ـ بالأحرى ـ مزيج من هذين العنصرين معًا، وقد أشرب نبض الواقع، وروح الثورة الشاعرة، وغذّى بغذاء الفعل الثوري، أو الرؤية الثورية الإيجابية.. وإن غلب عليها أحيانًا الإحساس بالتشاؤم الذي لا ينفي عنها إيجابيتها.

فإذا ما اقتربنا من القصيدة الأولى، التي تستأثر بارتياد الجانب الأكبر من آفاق التجربة؛ بادرنا منها الانطلاق من لحظة ذات أهمّية حيوية خاصة.. تلك هي لحظة المعرفة، وتحقق الوعي الحادث، مسندًا إلى الذات/الشاعر، بضمير المتكلم (أعرف الآن)، وموضوع المعرفة يوافينا مجملاً عامًا، كأنما يسوق المحصلة النهائية للمدرَك (أن الزمان انتهى للبلادة). وبعد ذلك يأتي ما يشبه تفصيل المجمل عبر وحدات، تتتبع ـ في رصد دقيق، ونظر ثاقب ـ تغيّر طبائع الأشياء، أو توجيهها إلى غير ما ينبغي أن تتوجه إليه.

ثم يعطف على الفعل (أعرف) الفعل (أذكر) الذي يشكل، في طبقة الدلالة السطحية، ارتدادًا إلى صفاء النظرة الموصولة بعالم النقاء والرومانسية في القرية قبل أن يصيبها ـ هي الأخرى ـ ما أصابها من تحولات. ويتخذ الشاعر من «الناي» الذي كان ينساب نغمًا شجيًا حزينًا في أجواء القرية رمزًا دالاً على الطبيعة النفسية الغالبة علينا حين نركن إلى الماضي.. مطلق الماضي، ورغم أن الشأن في الذكريات أنها تشيخ؛ فإن معطى الماضي لدينا ينزوي في

الأعماق، ويستكن في الروح، ويظل جنينًا يلتمس الخروج والنماء. فإذا أضيف إلى ذلك شديد ارتباطنا بالمكان.. الأرض والانتماء، ارتباط الظل بصاحبه؛ فلا فكاك من تحكم وضعية الثبات، والتعلق بالمنصرم، أو الدوران في فلكه، على حساب اقتحام آفاق المستقبل وخوض تجربة المعرفة في جسارة. ويحاول الشاعر أن ينبه إلى خطورة ملمح جديد في تلك الأرض، تخشى عواقبه، حين يقرّر أن عمق ارتباطنا بها قد يكون أداة القضاء علينا؛ فيصورها «رصاصة... تخترق القلب فينا». وتلك درجة جديدة من درجات الوعي بعناصر التعويق من الداخل، أو مجلى جديد من مجالي ذلك الوعي. ورغم أن حلم الارتداد إلى الماضي.. هو مجرد حلم، يتشكل فينا، و«يلبس من زبد الوهم شفوف الغلائل»، فإنه يتأبّى على الموت، ويتحدى اليقين.

وهنا يمارس الوعي حضوره بقوة وإلحاح؛ فيتكرر الفعل (أعرف)، في محاولة لتشخيص العلة تشخيصًا يكون أول خطوة على طريق الشفاء أو التجاوز.. يقول الشاعر:

هو العمر

أعرف كيف ارتمى سرب أيامه

في الشراك

وتتراءى فرص النجاة، ولكن يضاف إلى المعرفة والوعي الحذر واليقظة؛ فليس كل عابر براق مما نتطلع إليه، ونؤخذ بمظهره، وتهفو إليه النفس سبيل نجاة حقيقية؛ إذ...

«ربما النبع كان كمينا»

وبين طرفي المعرفة الحادثة، أو الوعي الناضج، مقترنًا بالحذر واليقظة من جهة، وهيمنة الماضي، وتحكم الموروث المنسرب في خلايا التكوين، وجنبات الروح من جهة أخرى؛ تنشأ المشكلة التي يتم تشخيصها، فتكون المفارقة، في التشكيل والتصوير والإيقاع، هي الإطار الفني المعادل لها. ويعاد - عبر النص - تقويم الموروث كله، من خلال سلسلة من الصور، التي تشكل في مجموعها منظومةً من المقتنيات التافهة، التي كثيرًا ما ندَّعي أنها شارات مجد أثيل.. صورة جد قديم، نعليها فوق الرؤوس، خنجر حرب في زمن اللاحرب، جراب سيف ولا سيف، عباءة شيخ مرقعة، قنديل زيت، سبحة، أرائك ساخت قوائمها، . . . رفات عزّ قديم. . .

ولاشك أن كل وحدة من وحدات الموروث التي تخيرها الشاعر هنا تحمل بعدًا رمزيًّا خصب الدلالة والفاعلية في تشكيل مقومات الواقع وتعاملنا معه، وتشخيص علة الذات. ويمكننا أن نستبين عاملاً مشتركًا بينها جميعًا، يتمثل في أنها أشبه بالمخلفات، التي لا جدوى فيها؛ ومن ثم يحسن التخلص منها. وهنا يتيسر سبيل الخروج من عتمة القبو، أو تحويل طبيعته؛ فيتحقّق التجاوز، واستثمار المعرفة في ظل الرؤية العملية، والمنزع الإيجابي في التعامل مع الموروث، ووعي مقتضيات الراهن، والتأهب للمستقبل.

وفي ضوء هذا يحس الشاعر عظم مسؤوليته؛ فيتمثل دور

حامل شعلة المعرفة أو سارق النار، أو رائد أهل الكهف إلى وضاءة شمس الخارج، وإن أصاب العشى أبصارهم زمنًا ما، يستطيعون بعده خوض غمار الكشف والتأمل، وتبين المسار الذي من شأنه أن يمنح الحياة حقيقتها، والمعرفة نماءها، دون أن يضطر إلى الاصطدام بالثوابت، ولكن ـ كذلك ـ دون أن يضفي على المتحول مقومات الثابت.

ولعلَّ هذا هو السبب في زيادة نسبة الأفعال المسندة إلى الآخر الغائب، التي تساهم في عملية التعويق؛ إشارة إلى أن المسألة ليست سهلة، لكنها تهون؛ فلا تصمد أمام تيار المعرفة والوعي، والثقة بالذات، وقدرتها على التجاوز، محتشدة بتلك المعرفة، وذلك الوعي. كما مارست الصورة حضورًا مكثفًا، ودار معظمها حول التهوين ـ في البدء ـ من قيمة مفردات الموروث الذي تضْفى عليه هالة لا يستحقها. ثم تتعاضد الصور ـ فيما بينها ـ ليكون ذلك سبيلاً إلى تضخيم الدلالة، ومن ثم استثارة رد الفعل إزاءها، فيكون ذلك أول الخطو نحو العدول عن الإعزاز والتعاطف إلى الحياد؛ حتى يتيسر السبيل إلى الفعل الإيجابي بعد ذلك.

ولقد كان الإيقاع الهادئ، والكلمة اليسيرة، المشحونة بالظلال النفسية؛ سبيل الانتقال المتنامي من مقطع إلى آخر، أو من مرحلة إلى أخرى من مراحل تقديم التجربة، والاستجابة إلى رؤية الذات في تحقيق التحول المنشود على خطورته.

وإذا انتفى الخلاف حول ضرورة تجاوز الماضي ومواجهة اللحظة الراهنة ومقتضياتها؛ فإن الخلاف منتفٍ أيضًا حول خطأ

التعميم في الحكم؛ فلاشك أن الموروث المستصحب من الماضي يتضمّن كثيرًا من الإنجازات المشرفة، ويعلي كثيرًا من القيم السامية، التي اقترنت بالعربي والعروبة.. غير أن العربي المعاصر بدد تلك الإنجازات، وأهدر هذه القيم؛ ومن ثم تفتقدها عروبة العصر، وهذا ما يجسّده محور التجربة، حين تنصب الرؤية على ذلك الواقع في قصيدة «ورقة منسية من مذكرات سيف الله المغمد».. يقول الشاعر:

وحين تمر يداكِ على جبهتي

فلا تجدين الإباء

وتصدم كفك بالخوذة المطفأة

وحين تمسّين سيفي

فلا يخدش الحد منك اليدا

وحين يهب سماسرة الخطب العربية.. فينا

يدقون طبلهم الأجوفا

......

ويواصل تكريسه للّحظة من خلال الظرف المتخير وتكراره.. (حين)، المقرون بسلسلة من صور الاستلاب المرفوض؛ حتى يصل إلى تجسيد بشاعة الواقع على نحو يستنفر الهمم من أجل إحياء الذات المهدرة.

ثم تأتي الأرجوزة الثورية التي تحمل عنوان «توقيعات على أناشيد الجوع والحصاد» صحيفة مكتظة بسجل الموقعين؛ لأنهم

الأكثرية الغالبة من المقهورين، فتقدم لهم مبرّرات الغضب والثورة؛ حتى تغدو أشبه ببيان تحريض على السلطة الجائرة، وحتمية انتزاع الحقوق بإرادة الحياة، وقوة العدل. ويحسن الشاعر فيها توظيف شخصية معاوية ومحاوره القديم، الذي يجسّد رؤية الشاعر، ويحمل صوت المعارضين وقائدي الثورة في مواجهة كل تسلط. كما يوفق ـ ثانيًا ـ في الإيحاء بشيوع الوعي بين العامة من أبناء الشعب؛ حتى غدا خداعهم بمعسول الكلام أو الوعود أمرًا غير ممكن. ويوفق ـ ثالثًا ـ في تكثيف الدلالة، وتوظيف المحذوف، وتكريس الدعوة للديمقراطية، وإصلاح السلطة إصلاحًا فعليًا ـ لا لغويًا ـ دونما وقوع في منزلق الخطابية الرنانة غالبًا.

وتأتي قصيدته في التهنئة بسلامة الوصول (من القدس)؛ لتجسد الإحباط الذي يصيب حامل الشعلة، حين تخذله الجموع التي يعنّي نفسه بأمرها، بل يجعل قضيتهم همه الأول أو الوحيد. لكن وعيه يعصمه من اتهام تلك الجموع أو التنصل من مسؤوليته إزاءهم.. إنما ينصب همه على كشف عظم الخديعة التي تمارسها السلطة فيهم، وهو يسوق رؤيته ـ فنيًا ـ ممتزجة بالسّخرية المرة التي تستوعب المتناقضات التي لا يعدم فن القول سبيلاً للتعامل معها. ومن ثم يبلغ غايته من فضح الزيف وتعرية الحقائق؛ لتظهر الخديعة جليةً وفادحةً في بعدها السياسي، والاقتصادي المزعوم، والأخلاقي قبل ذلك.

والقصيدة طويلة تقدم ـ عبر لوحات سبع ـ صورًا فنيَّة، يمارس

الرمز خلالها دورًا لافتًا في تكثيف الدلالة وثرائها؛ لتتضافر في النهاية على حتمية التوقف للمراجعة، والاحتشاد للمواجهة والتغيير.

أما «عرس الدم» فكانت فرصة لإطلاق مكنون الصدر من صرخات مدوّية في وجه السلطة التي تقيم فرحها الشائه على جثث الضحايا، ودماء الشهداء، فيعظم نبل الفعل الأخير، ليزداد الإحساس بعظم الجرم الأول. ويحسن الشاعر توظيف ازدواجية المأساة التي عاشتها «جليلة بنت مرة» قديمًا في كشف فداحة المأساة التي تعيشها أم الشهيد وزوجته على المستوى الفردي، وجموع الشعب كله على المستوى العام، حين يعز عليها انكسارها في الخارج، وفجيعتها في حكامها في الداخل.

ولا تكاد تجاوز قصائد «الكراسة الثانية» الإطار العام لحركة التجربة في القصائد السابقة، وإن بلغت الغاية من مداخل مغايرة، من أهمّها المدخل الخاص بتلك القصيدة التي بدت أنشودة البراءة والبساطة في الديوان. . قصيدة «وطن لا يعرفه الآخرون»، التي تفسّر لنا سر ارتباط المصري بوطنه، مهما كانت الظروف، من خلال التقاط بعض المشاهد اليومية من الحياة العادية؛ فيكون فيها وشم أصالة الوطن، وأصالة أبنائه. وفي ضوء ذلك نستبين في وثاقة الارتباط الأسري، واللهو البريء لصغار الأسرة، والطقوس اليومية التي تمارسها، بدءًا باستقبال بائع اللبن من فرجة الباب، وصلاة الأب، ودعوات الأم، وإعداد حقائب المدرسة، وحملها كل صباح. . . إلى أن تدور الساعة دورتها من جديد. . كيفية

تشكل ملامح الذات التي لا تتجزأ ولا تختلط «في مدى الكون»، ويظل للوطن وجهه الأخضر، غير ملتبس بسواه حين يشتبك اللون ـ كل لون ـ باللون، مختلف اللون.

واطرادًا للتجربة، واستجلاءً للذات السائرة التي لا يبارحها همّها ولا تبارحه؛ تأتي قصيدتا الرثاء والذكرى: «الموعد الذي كان» و«افتتاحية النار»، فكل منهما لا تعدو كونها مجرد مناسبة، يتجاوزها الشاعر، منطلقًا من محدودية الخاص إلى طلاقة العام، ورحابة آفاقه؛ فيتراءى لنا الموت ـ في حالة صلاح عبد الصبور ـ نوعًا من الانعتاق والتحرر. ونبقى نحن ـ بعده ـ أسرى واقع مكبل بالعديد من صنوف الأغلال، ويغدو ـ في حالة أمل دنقل ـ انطلاقًا إلى الهم الوجودي، وتأكيد الموقف العقدي، وإعادة تقويم البشر، وتقدير قيمة حيواتهم. ولعلَّ أبرز ما يلاحظ على صوغ التجربة في هذه القصيدة، قدرة الشاعر على مزج الحزن الإنساني بصلابة الموقف، الذي أعانت شخصية أمل دنقل، ورصيده الوطني، على تأكيده. ولقد وفق الشاعر ـ الذي يسير على الدرب ـ في استكناه الرؤية، ورسم ملامح الوطن على نحو يفجّر الغضب على الواقع السلبي، ويشيع القلق بشأن المستقبل المرجو.

أما القصيدة الأخيرة التي بدت طويلة نسبيًّا «هكذا تكلم المتنبي»، فتبدو إحياء لصوت الحكمة المرهونة بالشاعر ـ مطلق الشاعر ـ التي كان المتنبي خير تجسيد لها على امتداد رحلة الإبداع الشّعري في التراث العربي. فلو أن المتنبي عاش عصرنا لقال الذي قال من قبل، ولظلت المسافة بين المثالي المنشود والواقعي المرفوض بعيدة.. بعيدة. غير أن إباء الشاعر، وإصراره على

رفض الخنوع للسلطة أو قهر الواقع يجاوز إباء الآساد أكل الجيف، وإن كلفها الأمر حياتها، ففي روح المتنبي تتجسّد روح الشاعر، وفوق شمم الآساد يعلو شممه وإباؤه.

على هذا النحو يبدو الحس الثوري، والموقف المهموم بأزمة الواقع العربي وسلبياته، وعلاقة المتسلطين بالمقهورين، وقضية العدل الوجودي الإنساني.. أبرز ملامح التجربة ومحاورها في ديوان أحمد عنتر مصطفى «زيارة أخيرة إلى قبو العائلة»، تلك التجربة التي تتألق شاهدًا على أن للشّعر دورًا، لا ينهض به سواه، وللشاعر رسالة لا يؤدّيها عنه غيره. ولا ينال الوعي بالدور، والحرص على أداء الرسالة من القيمة الفنية، بل يدعمها إذًا ما كان الشاعر مالكًا لأدواته، متمرسًا بفنه، صادق الانفعال بقضيته، وهذا ما شاع في الديوان، وغلب على قصائده؛ فجعل منه حجرًا مدببًا في مياه الشعر العربي المعاصر التي أوشكت أن تكتظ بالأسن.

الفصل الثالث

مع جيل الشــباب

أولاً ـ قراءة في ديوان «جغرافيا الضليل» للشاعر مشهور فواز

في رحاب مرحلة يمكن وصفها ـ بموضوعية دقيقة ـ بأنها مرحلة النضج، نضج الرؤية والتجربة، ونضج أدوات التشكيل الفنّي. . يوافينا عمل الشاعر مشهور فواز في مجموعته الشعرية الجديدة «جغرافية الضِّليل». فهذه المجموعة مسبوقة بأربع مجموعات:

أولاها: «تاريخ يؤرقه الظمأ» التي صدرت سنة 1987م.

وثانيتها: «هجمة من الغرام في البلاد» الصادرة سنة 1994م.

أما الثالثة: فهي «قصائد الفرح المتاح» التي صدرت سنة 1995م.

وأما الرابعة: فحملت عنوان «يقين الغرباء» وصدرت سنة 1998م.

وها هي المجموعة الخامسة تقدم ـ بدءًا من عنوانها ـ لحظة جوهرية في مسيرة الذات. . لحظة التأمل والمراجعة، والتقاط المعالم التي تبدو متألقة الدلالة على امتداد تلك المسيرة؛ فتتراءى أشبه بقراءة الذات صفحة الذات، وتأمل لحظة استحصاد التجربة ونضج الرؤية في محاولة للمراجعة، ونفض ما علق بالذات من غبار الرحلة، والاحتشاد

بما ينبغي التزود به من أجل دعم الروح المتوثبة على طريق المواصلة، واستشراف آفاق أعمق وأنضج. . خصوصاً أن الشاعر لم يتوان ـ على امتداد سنوات التكوين والإبداع ـ في متابعة التحولات الفكرية والثقافية والسياسية على امتداد الأفق القريب والبعيد، رغم الإيقاع الخاطف الذي يتحكّم في حركة هذه التحولات.

والمجموعة التي بين أيدينا تنقسم ـ شكليًا ـ إلى قسمين رئيسين، منح الشاعر القسم الأول منها عنوان «**الجغرافية**» وتضمن ست عشرة قصيدة، تحمل كل منها اسم أحد الأماكن التي توزعت رحلةَ الشاعر وحياته منذ لحظة الميلاد حتى الآن. ومن هنا تجتدل فيها معطيات التاريخ بالجغرافية. ومعنى هذا أن الشاعر قد اتخذ من العلاقة الذاتية بالمكان مدخلاً لتتبع مسيرة الذات، كأنما يرصد رحلة الحياة، أو يكتب سيرته الذاتية شعرًا، ولكنه يلج إليها من خلال علاقة الذات بالمكان وفعله، وتغيراته عبر مراحل العمر والنضج المتتابعة.

وأما القسم الثاني فقد آثر الشاعر تسميته بـ«**المواجع**»، وتضمّن اثنتي عشرة قصيدة أعقبتها مقطوعة ختامية. وفيها تنداح المواجع على امتداد مساحات الجغرافية، ومسيرة التاريخ معًا.

ويمكن القول إن إشكالية تعامل الفنان المثقف مع الواقع والانتماء انطلاقًا من وعي الذات بخصوصية دائرتها، وتميز طموحاتها التي توجب عليها حتمية ممارسة الفعل الفردي الإيجابي الجسور في مواجهة الواقع، وكسر ما قد يفرضه من عوامل القهر،

أو الحصار هي التي تشكل الهمّ الشعري المبثوث في أفق قصائد هذه المجموعة بأكملها.

وسوف نحاول، خلال هذه الصفحات القليلة، تبيّن ملامح الذات، واستكشاف مقوّمات الرؤية، والتعرف إلى العلاقات الفاعلة ما بين الذات الشاعرة والعالم؛ ومن ثم الهموم التي تفجر طاقات البوح الشّعري؛ فتمنح القصيدة تحقّقها، والذات خصوصيتها. وربما أتيح لنا التوقف أمام بعض مقومات التشكيل الفنّي التي تميز قصائد المجموعة، وتمنحها شاعريتها.

إلى القرية الأم، أو تربة النجع الحاضن لحظة الميلاد.. يكون الانتماء، ويتحدّد مسقط الرأس، وتبدأ خطوات النشأة. ومنذ تلك اللحظة تتشكل علاقة الإنسان بالمكان، ويثبت نسبه إليه كما ينسب إلى أبويه وأعراقه.

والشاعر يرى أنه ـ بما خبر من شأن نفسه وطبائعه وطموحاته ومؤرقاته ـ لم يكن ليواصل مسيرة حياته على تلك البقعة الجغرافية التي استقبلته وليدًا. ولذلك كان صادق المواجهة حين بادرنا، في قصيدته الأولى، بصرامة النفي الذي يتبعه بمبرراته، ويوظف الحذف فيه توظيفًا فنيًّا، يفتح الباب رحبًا لمشاركة المتلقي حين يقول:

لم يكن ممكنا

فالغواية.. تختار أبعادها

ثم يلمح إلى شيوع الركون إلى المألوف، أو العجز عن مواجهة حتميات النشأة الخاصة في المكان الخاص.. في مقابل

إصراره على تجاوز هذا العجز، ومجاوبة فاعلية الغواية التي قد «ترجح بعض احتمالاتها، وتخون مداراتها»؛ فيعمد إلى استدعاء الموروث الشّعبي، والنص الموازي، وبنية الصورة الإيحائية فيقول:

سمّها مثلما تشتهي: حيلة اليـــــد

صخرة القـــــد

نافذة المفتقد

أو سمها: فرصة في البدد

وهنا يواجه المعضلة التي أفلح في تحديد أطرافها. وتبدو بنية السؤال هي البنية المناسبة لصراحة المواجهة وصرامتها، فتتتابع أسئلته التي يصدرها بقوله:

كيف أسرق فتنة الغبار...؟

ولو وقف الأمر عند هذا الحد؛ لعظمت المهمة من منظور الشاعر الحريص على إعلاء الدور والإنجاز؛ اعتمادًا على استدعاء النص الغائب الذي يساهم في استدعائه المفردات المتخيرة، والبنية الصوتية.. ذلك النص المتعلق بسرقة بروميثيوس النار المقدسة، متحديًا إرادة الآلهة؛ مدفوعًا بحرصه على إشاعة المعرفة وتحريرها من قبضة الخاصة. لكن الأمر هنا يجاوز ذلك إلى الوعي بالمعوقات التي يفرضها المكان والانتماء، تلك المعوقات التي يرصدها الشاعر عبر تشكيل فني ثري حين يردف السؤال السابق بالحيثيات المقارنة قائلاً:

بينما العشب منكفئ عند حسرته

والمياه مجـــــزَّأة في المتاهة؟

إن تأمل هذه الصورة فنيًا يكشف عن عمق الوعي بالواقع، وتميز العلاقة بالمكان، فضلاً عن خصوبة طبقات الرمز الذي تتضمّنه الصورة. فعلى المستوى الأول، الذي ربما يعد سطحيًا، يجسّد العشب هيئة النبت الأخضر المرتقب عطاؤه، وتجسد المياه رمز الحياة المتجددة، خصوصاً حين توافي نبتًا يُرجى نماؤه. غير أن العشب هنا يتراءى في هيئة انكفاء إلى أسفل.. لا نماء إلى أعلى. بل إن الانكفاء مقرون بالحسرة المضافة إلى العشب نفسه. فإذا أضيف إلى ذلك توزع المياه، وانتشارها كل منتثر، بل في غير جهة، أو في مضلات الجهات؛ استمدادًا من عطاء اللفظ المتخير «المتاهة»؛ تبين لنا مدى انكسار الأمل في نماء أو حياة.

فإذا جاوزنا هذا المستوى إلى طبقة أخرى نرى فيها العشب هنا رمزًا للجيل الصاعد من أبناء المكان، والمياه رمز المقومات المنشودة لتغذية طموحاته في مستقبل أفضل، وحياة تختلف حتمًا عن حيوات أسلافه؛ بدت النتيجة أشد قتامة، وأدعى للإحباط والتشاؤم. ولنا أن نواصل استمداد العطاء الفنّي للصورة ومخزونها الرمزي آمادًا أخرى، يعين عليها البناء اللغوي، وعلاقات التشكيل السياقي الذي وفق إليه الشاعر، ولكننا سوف نظل ندور في الفلك ذاته.. ذلك الفلك الذي يجعل عملية سرقة فتنة الغبار، التي ربما حملت ـ في جانبها السلبي ـ دلالات الرضا بالواقع، والركون إلى

معطيات المألوف، عملية صعبة إلى حد الامتناع، أو التسليم بالاستحالة، ومن ثم يرتد ذلك دعمًا للنفي الذي تصدر القصيدة «لم يكن ممكنا» وإضاءة تفسيرية، وكشفًا لملامح الحركة النفسية الكامنة وراء إطلاق الجرْس الصوتي المقترن بها، وما يشف عنه من ظلال الإصرار، وصلابة الإرادة.

إن مقومات تفرد الذات تجعل المواجهة أكثر إلحاحًا، وتمعن في شحذ دوافع التحدي حين ترى الواقع، عبر منظورها الفردي الخاص، ضربًا من الموت الذي لا يمكن التواؤم معه بأي حال من الأحوال.. يقول:

هل كان يمكن أن أتصالح مع الموت؟

أم كان لابـــــد أن أتعـــــارك فيما أراه؟

وإذا كان التصالح منتفيًا؛ فلقد حسمت الإجابة، وبدأت رحلة المواجهة والعراك؟ وهنا يعود الشاعر لرصد مرحلة الطفولة التي يتداخل فيها العام بالخاص، وإن احتفظ للخاص بمنظور متميز منذ المرحلة المبكرة، فيرى أن الشأن المألوف في الطفولة أنها «تطرح أسئلة». ومنذ إرهاصاتها الواعية «تقرر إن كان ثَمَّ افتراء على حكمة التمر والماء والاحتراق»، فتلك هي معطيات جغرافيا المكان، ورمز مقومات الحياة والطبيعة. وإذ ذاك ينتفي اختيار المريدين؛ فلا خيار ولا إرادة أمام قهر الواقع وتسلط الجغرافيا، ذات الطبيعة الحارقة. وعندئذ تنحسر الطفولة في مجرد كونها «زركشات الطريق، وأزمنة تضع الأرض عند اختياراتها» وتحملها مسؤولية

إنضاج الثمار، وتلك ضروب من السراب الذي لا يخدع به ذوو الرؤية المتميزة، وإن كانوا لا يزالون ـ في منظور الآخرين ـ يعيشون مرحلة الطفولة.

لكن رؤية الذات المتفردة تعود إلى إعلاء الصوت، مكررة السؤال نفسه، لكن الشاعر يصدّره، هذه المرة، بالفاء التي تشير إلى استخلاص نتيجة حتيمة لمقدمات لا جدال حولها، فيقول:

فهل كان يمكن أن أتصالح والموت..

ويتعمّد ألا ينهي السؤال إلا بعد تحديد المخاطب به؛ إمعانًا في المصارحة والتحدي حين يقول: «أيهذا التراب الذي أثقلتني رؤاه؟» إنه التراب الذي يشكل أفق الواقع والمكان. وها هي العلاقة، يحدّدها الرائي من خلال الفعل المتخير، حيث يبرز الواقع / المكان / الانتماء / قرائن المنشأ... قيدًا يثقل الذات، ويعوق انطلاقاته وطموحاته. وتكفي مطالعة ذلك الواقع أداة لإحداث هذا الإحساس بالثقل المقعد.

ويتجسّد رد فعل الذات في منطلق فكري، وموقف إيجابي، يصوغه فنيًّا من خلال التساؤل الذي يعمد فيه إلى تكرار بنية لغوية أربع مرات يصدرها بقوله: «أما كان لي...» ثم يتبع هذه البنية الاستفهامية ـ في كل مرة ـ بالفعل المسند إلى الذات، الكاشف عن تجليات الإرادة في فعل إيجابي، يقوده إلى الفكاك والانتصار.

ففي المرة الأولى يوافينا الحدث الإيجابي في قوله: «أفرّ من الشرك الفظ»؟

ثم

أطوح في وجهه نقمتي كلها

فالفرار ثمرة حقيقية لمقتضى الوعي الذي شكل الرؤية الواصفة لذلك التراب/ الواقع بأنه شرك. بل شرك «فظ». ثم جاء رد الفعل الإيجابي مشحوذًا بعموم النقمة الذاتية، فتمثل تطويحًا لهذه النقمة في وجه ذلك الواقع الموروث.

بعد ذلك جاءت لحظة الخلو إلى الذات، والهدأة التي تتيح التأمل، وتحليل الكآبات، وتفسير الغلظة المتمكنة من أحشاء ذلك الواقع/ الموات. عندئذ تصنع الذات واقعها الخاص، وهذا ما تمثل في الفعل الأخير الذي يورده الشاعر في السؤال الذي يتكرر فيه ضمير الذات، بارزًا ومستترًا، ثماني مرات حين يقول:

أما كان لي أن أظلـــــل نبعي بأفيائـــــه

لكي يتيسر لي أن أدخن تبغي كما أشتهي

ثم أدمن عصيان هذا اليباب

وفي هذه اللحظة تكتمل الرؤية، ويتحدّد المسلك، ويواصل الشاعر مرحلة استقلال الذات التي أفلح عصيانه في إعتاقها من عوامل الخواء والخراب، ومنحها حريتها، وفرصة نمائها بغير حد. وفي هذه اللحظة كذلك ساغ له أن يسوق الحكمة، ويبني عليها معالم الرحلة المنشودة، ويتخذ من ذلك سبيل ختام القصيدة ختامًا يشف عن الآفاق الممتدة لتلك المعالم حين يقول:

ليس ثمة ما يفرض الموت

فلماذا إذن لا أكون مدى العشب

أو . . .

نزهة الانعتاق؟

فلا يجد المتلقي في نفسه عندئذ مدعاة للتواني عن إعلاء الصوت قائلاً: معك حق، ولم لا؟

إذا كانت هذه هي نقطة الانطلاق؛ فإن الشاعر يتتبع المسيرة ممسكًا بخيط المكان، ومنطق الجغرافيا المتداخلة ـ في تواشج حميم ـ بخيط الزمان وحركة التاريخ، فإذا بنا نتابعه عبر تيار ممتد لأفق أرحب، يحمل له من محكات الاختبار ما يبدو أشد وأصعب. وذلك حين يقودنا في إثره ـ مجاوزًا الحدود الضيقة لمسقط رأسه بـ «العسيرات» ـ إلى عاصمة الإقليم «سوهاج». وهناك يعرض له ما يعرض لمثله في باكورة الشباب من تجارب، فيقارفها مجربًا مندهشًا إلى حين، ثم سرعان ما يجاوزها، رافضًا الاحتماء بما أسماه «قشر التلاؤم»، صارفًا العقل والهمّ إلى تأمل العالم الأرحب، والاحتفاء بالمدى المترامي الآفاق من حوله؛ فكان ذلك سبيل تفجر الشاعرية، أو ما أطلق عليه «الغناء الطويل» الذي رأى فيه «مناعته» من الرعب الذي يصيب به العالم الأبرياء والنباتات.

ثم تكون النقلة المكانية التالية إلى عالم أشد صخبًا وتوترًا . . عالم العاصمة. ومنذ اللحظة الأولى يبدو الصراع قاتلاً، والمواجهة ضارية بين هذا العالم والعقل القادم من الجنوب، محتشدًا بأدوات المواجهة والقتال. ومن هنا طرح سؤال التحدي، متحسبًا النتيجة في صدر القصيدة التي منحها عنوان «القاهرة» قائلاً:

أيُّـــنا سيصير قتيـــلا؟

ومن سيداري الدماء

ويشهر قفازه أبيضا في الضحى؟

وبرؤية الواعي بضراوة المعركة، وخطورة المناورة، وبعد الحيلة؛ يدرك الشاعر أن خوض غمار هذه المواجهة هو فرصة تحقق الذات، فالقاهرة توأم الذات على نحو ما؛ ولذا يكرر القول: «إننا توأمان نقيضان»، ولكنه يرى أن «القنص فرصتنا للهروب من الجوع، هذا إذن جوهر الجرح». ويخوض المواجهة؛ لينتهي راضيًا عن النتيجة، مردّدًا أغنية الختام «**المجـــدُ لي**».

وتتوالى الوقفات الموزّعة على خريطة المرحلة، تبرز من بينها وقفة «بين السرايات»، والحجرة 31 ب من المبنى السابع بالمدينة الجامعية، المطلة على جامعة القاهرة، حيث يحيا الشاعر حياة جامعية موارة بالحركة وتيارات التشكل، ومخاض التكوين، تسمو به طموحاته، ويفرض عليه الواقع الجديد مزيدًا من الأسئلة الجديدة، وتشده مواريث التيه والقافلة. غير أنه يتأمل الفضاء الجموح بعين صقر؛ حتى يتبين أدواته الفاعلة..

في الفضاء الجموح تبينت خيلي

ومارست فوضى المصابين بالشعر

لقد غدا الشعر أداة القوة، وسبيل اجتياز معاناة الرحلة. ويتبلور سؤال الرؤية والطموح والواقع والشعر الذي يصوغه قائلاً:

هل ثَمَّ متسع للحوار عن الفن والأيديولوجيا

ويبدو أن لم يكن مفر من الجمع بينهما، والحرص على تبيّن البصمة الذاتية من طريقيهما، فينصرف الرجل إلى إخلاص النسك في محرابيهما، ويسعده انشغال الرفاق بالجدل حول ما يثير من مشكلات، أو يبدع من سطور الفن، غير أن هذه السعادة كانت تأخذ ـ كذلك ـ شكل الأسئلة:

هل كنتَ بهيًا في ألق المشكاة

وهل رصدوا الوطن المتفتت في كراسات الشعر؟

أم أنك كنت ذكيًا في إخفاء المحنة

ومداراة شظاياك؟

. . . . . .

هل أنت استبطنت خفايا المعضلة؟

أم أنك بعدُ أسيرُ التأويل

وشبح الفوضى؟

ثمة إحساس لافت بالذات، وثمة معاناة، ومحنة. وثمة معضلة لا يستوي الناس في قدراتهم على استبطان خفاياها. وثمة مواقف متداخلة، وقضايا ملبسة؛ تولد نوعًا من الفوضى التي يطارد شبحُها المهمومين بقضايا الوطن الذي أجج الإحساسُ بتفتته لحظة الإبداع الشعري.

لا خلاف على كون اللحظة المشار إليها، بما تتضمّن من

أحاسيس المحنة ومعاناة أزمة الوطن في مرحلة تاريخية معينة.. سابقة على لحظة إبداع النص الماثل بمسافة غير هينة من نضج الرؤية والتجربة. لكن لا خلاف كذلك على كون الفن والأيديولوجيا أصبحا منذ ذلك الحين رفيقي الشاعر.. بل شقيّ حياته، ومجلى حركته حيثما كان. ويبدو هو واعيًا ذلك أحدَّ ما يكون الوعي؛ فيصوغ الموقف والمسار قائلاً:

لكأني بك في الشارع

تقضم أرغفـــــة الفن

وتركل أخطاء الساسة

تجري خلف الحافلة، وتندس بأحد الأركان

تقيم علاقات بكرا

بين هواء النافذة

وصخب الطلاب ببهو الجامعة

وعلى هذا النحو تتميز الخطى، ويتشكل العالم الداخلي، وتتحدّد الحركة الخارجية خلال أهم مراحل العمر، ومحطات جغرافيا الحياة.

وفي أعقاب الجامعة تتتابع المحطات سريعًا، وتتضارب التجارب الفكرية والإنسانية البسيطة، فثمة وقفة تأمل ومراجعة أقرب إلى عزلة المنسحب في «المعادي»، سرعان ما تسلم إلى اقتحام عالم طبقات مغايرة، وإن وضعتها الجغرافية على مقربة من المعادي.. هناك في المعصرة وثكنات المعادي وحلوان؛ فتتيح

الوقفة هنا وهناك معايشة الفروق بين عوالم الإنسان كما تتيح مزيدًا من المعرفة، ونضج الرؤية، واستكمال التجربة. وتظل الأسئلة المتوالية هي أداة الشاعر للمواجهة، ومحاولة الفهم الكلي الصحيح. وتظل القصيدة أداة التواصل مع عوالم المدينة المكتظة بالمتناقضات. وعندئذٍ يرى الشاعر نفسه صاحب رسالة يجب عليه أداؤها:

أنا جسد،

ينوء بما تحمِّله البسيطة من عناء

. . . . . .

بيني والبلاد مودة أخرى

وإيقاعي حصان موغل في الفتح

. . . . . .

في قامتي سحب مهيأة

وفجر طالع

ونضوج تمر

وحين يتساءل: هل لهذا الوعد برهان؟ لا يجد إجابة إلا الذات، فيقول مستفهماً أو متعجباً، أو مؤكدًا في إصرار لا يعرف اليأس: «أنا!!».

وفي «بيت علام» يحتدم أوار الأسئلة، واختلاف الإجابات، ويتداخل الصواب بالخطأ؛ فيوجب منطق الفكر والتجربة الإنسانية

نشدان فرصة ثانية. فتبدأ القصيدة وتنتهي بتأكيد هذا المطلب؛ من أجل بلوغ الغاية النبيلة المتمثلة في تمام الوعي بالأرض والنفس والكون:

إن من حقنا فرصة ثانية

فرصة.. في مدى العمر

حتى نعي منطق الأرض

أو منطق النفس

أو..

نتوحد ـ في صرخة ـ بالفضاء

عند هذه المرحلة تقفز الجغرافية بالشاعر قفزةً واسعة، حيث يغادر الوطن إلى آفاق أخرى من الغربة. وتبدأ هذه المرحلة بلحظة التأمل المستشرف لتلك الآفاق في «مطار القاهرة» حيث يخرج «من وطن صادق في الصدود.. إلى غربة كاجتياح النباتات». هكذا تراءت له تجربة الخروج والاغتراب لحظة البداية، ولكنه يخوضها؛ نشدانًا لـ«يقين جديد» فتفترسه ألوان من الغربة.. غربة تشتهيه، وثانية يشتهيها، وثالثة تترصّده حين يكون وحيدًا كي تمزق أعماقه..

لتوقع بيني وبيني.. بلا رحمة

فأظل، كما خبرتني المطارات،

صوتا فسيحا

وعشبا جريحا

غير أن الشاعر، في رحلة التنقل والإقامة والعمل بين بغداد ودبي والذيد والمنامة، يوفق إلى إعادة اكتشاف الموروث؛ حيث عكف على قراءة عطاء آبائه وأجداده من أعلام الشّعر العربي والعالمي، فيعلي الصوت صائحًا: «هذا أوان القصيدة»؛ فيوغل في فضائه الخاص، وتستبيح سطوة مملكته التضاريس دون أن يردها شاطئ، أو تغريها صخرة بأن «تجلس القرفصاء»، ويألف صحبة الليل الذي لا يضن عليه بأسرار المدينة في أدق تفاصيلها، فيفتح دفتره، ويقرأ كتابه. وتطمئن المدينة إليه، فترخي رأسها على ساعده، وتستقر على أحرفه وكلماته. وهنا يستشعر نشوة الإبداع، وتعاوده صيحته «هذا أوان القصيدة» فينطلق إلى آفاق رحبة من العطاء الشّعري.

على هذا النحو يقدّم الشاعر سيرة الحياة من منظور الجغرافية، أو التحولات المكانية التي لم تخل محطة من محطاتها المتعدّدة من إضافة وحدة خاصة من وحدات تشكيل الرؤية، وشحذ أدوات الفن. ولكن الشاعر يضيف الجغرافية ـ في عنوان هذه المجموعة ـ إلى «الضلّيل»، فيستدعي ـ بذلك ـ شخصية أمير شعراء الجاهلية ومسيرته. ولعلَّ أبرز قرائن هذه الإضافة يتمثل في كونه صاحب قضية، اقتضته معاناة شاقة، وضربًا طويلاً في الآفاق؛ حتى مات متأثرًا بجراحها ومواجعها.. فضلاً عن الاختلاف مع الجماعة ومفارقة المنبت والانتماء. وهذا ما سوَّغ لشاعرنا المعاصر أن يمنح الشق الآخر من قصائد هذه المجموعة عنوان «المواجع». ولكن لا يخفى علينا ـ قبل النظر في هذا الجانب ـ أن تعمده إيقاع التوازي

الرابط ما بينه وبين امرئ القيس يشفّ عن أنه يرى نفسه بمنظار خاص؛ فينزلها منزلة لا تبرأ من شيات الغرور، وإن كنا لا ننكر على تلك النفس طموحها، وندعم فيها مبدأ الحرص على التزام درب الفن الشّعري الذي راده امرؤ القيس، وفي إثره ينطلق المخلصون من سدنة فن العربية الأول، خصوصاً إذا اقترن ذلك الحرص بالإيمان برسالة إنسانية، تدعمها الرؤية المكتنزة بالمعتقد الفكري الإيجابي الخاص.

في هذا القسم يقدّم الشاعر مواجع رحلة الحياة عبر ثلاث عشرة قصيدة، يوشك الفن، وأرق الكلمة الصادقة، ووجع القصيدة المنشودة، وإدراك نافرها أن يكون محور تلك القصائد ومدارها. وتتصدر مكابدات الشاعر استعصاء الفن عليه حين تخايله القصيدة؛ فيرى نفسه مهيأً لاقتناصها، ولكنها تراوغه، وتتأبى عليه، فيبدو كمحارب مثالي ارتدت حميّته إلى أعماقه؛ فلم يجد بدًّا من الترجّل عن جواده. غير أن فارسنا يظل في حال موصول من الترقب؛ علّ القصيدة التي أعدها من دمه توافيه؛ فتعيد إليه إحساسه بذاته. كما يؤرّق الشاعر نمطية الحياة، وتكرار دورة الزمن، والتباس المقدمات التي لا يترجح معها يقين الضلال، أو جلاء الكشف.

إن الشاعر مشغول دائمًا بإدراك وهج الكلمة، ولهيب الحرف، ما إن يدرك شيئًا من هذا حتى يتوجس من حقيقته، وينشد النائي المرتقب. كما يعيش أزمة الوطن الذي «يتكرر في كبوته، ويشب على سقطته»، فلا يملك إلا التغني بالفائت الذي غدا أشبه بمجرد

وشم على ساعده «يتقمص عاصفة، ويقوم بأجنحة، كغوايات البهجة.. فاتنة كالطل». ودومًا لا يستوعب درس التاريخ مثل «طير يدرك أبعاد الشرك المنصوب، ولكن لا يتردد في التجربة، ولا يدركه القتل». إنه لمشهد مأسوي، يواصل حفر أخاديده في أعماق الشاعر المؤرق بكبوات الوطن.

وهنا يعيد الشاعر تقويم رسالة الشّعر والشّعراء، وهو مسكون بحمّى الإحباط وخيبة الأمل؛ فيتخذ من المتنبي ـ فارس الشعر العربي الأول ـ مثالاً سالفًا للشاعر الفذ الذي لم يقو على إنقاذ أمته بشعره، رغم عظمة ذلك الشعر؛ فماذا عساه هو أن يصنع بكلماته التي لا تجاوز قطرة من محيط؟

«شعر حـــــرَّاث..

كشاف، نزاف، نساف

برقي، يرقى، شبقي

مجتاح، جراح، فضاح

....

شعر..

كالخيل

المتنبي،

يسكن فاصلة في ألوية المحنة

فأهش على غنمي».

وتقود الشاعر رؤيته الفلسفية والثقافية إلى محاولة تحديد موقعه من العالم، والتماس المبررات للتواؤم حينًا، والمواجهة أحيانًا. وربما أغلق على نفسه، وبعض رفاق الكلمة، دائرة خاصة مدارها القصيدة والوطن. فإذا ما افتقد الصديق، وعانى الوحدة؛ لاذ بالقراءة، وقراءة القصيدة خصوصاً، فإذا هي تميمة، توهم بالنفع إلى حين، ولكنها لا تصلح علاجًا على طول المدى.. وإذ ذاك يرتد إلى معاناة ما لا يستبين من الحيرة واللهفة والجموح..

صعد القلب مملكة الرفض طاحونة

للهواء

فهل رفّ فوق أزاهيره الطير؟ أم فر

. . . . . .

كلما قلت أدركت،

هلل، تحت دمي، قلق كانفلات الخيول

ورد إليّ الطـــــريق التي كَشَفَت ضيقها

وأسلمني جوعه للعراء

ومع وشك النهاية.. تتجدّد البداية؛ ليعيد الشاعر في قصيدة منحها عنوان «البداية» تأمل الذات والرؤية، وحصاد الرحلة؛ فلا يكاد يجد مفرًّا من التسليم بثنائية الرضا والسخط، العطاء والمنع، الوجع والسّرور، الشوك والظل؛ «فيا له من فتى» جدير بالإعجاب، حقيق بالمؤازرة والحنو. ورغم ذلك فهو يركن إلى التفاؤل، ويستشعر أن مسعاه لم يكن بددًا، فيسجل ذلك في لحن

الختام الذي منحه عنوانًا واضح الدلالة على الاستئناس بالرضا المطمئن بثمرة تلك الرحلة إذ يقول:

طواعيةُ النور تلزمني أينما سرت

وتتراءى هذه الطواعية مجلى تحقق الذات، وإدراك المعرفة بالنفس حين يتبعها قوله: «مشهور» يلزمني أينما سرت.

وعندئذٍ تتشكل النتيجة في إيقاع هادئ، ماثلة في قوله:

إذن . .

لم أخب بعد

وثمة قصائد ثلاث تتخلل الجزء الأخير من قصائد هذه المجموعة بدت لافتة، لاختيار الشاعر الشكل الشطري إطارًا لها. ولقد أعطى أولاها عنوان «المرايا» ليقود المتلقي إلى حقيقة كونها أقرب إلى المحاولة الموضوعية لتقديم الذات من زوايا أو منظورات متعدّدة. ثم منح الثانية عنوان «أهازيج ولا يخطئ قارئها تبيّن حرص الشاعر على استحضار نموذج المتنبي؛ في محاولة أخرى لتأكيد الحرص على متابعة النماذج الرفيعة من رصيد النوع الفني. أما الثالثة فأسماها «افتخارية» ولا تقع من الثانية ببعيد. ومن ثم ساهمت القصائد الثلاث في تشكيل النسيج الكلي المتآلف للمجموعة التي يحرص الشاعر فيها على تقديم الذات التي ساهمت خريطة تشكلها في تحديد ملامحها الفنية، لتصوغ منها، ومن مكابداتها الحيوية امتدادًا لعلمي الشّعر العربي على امتداد مسيرته: امرئ القيس والمتنبّي. ومهما اختلفت الصورة، وتفاوتت الملامح، فلن ينتفي النسب أو تتقطع خيوطه المتواشجة.

حول التشكيل الفني

في ظل هذا التواصل، تتميز ملامح التشكيل الفنّي التي يلفتنا منها حسه الموسيقي الواضح، وتميز المعجم، وثراء الصورة الفنية، وقوة فاعلية العلاقات الرابطة ما بين وحداتها. وهذا ما نحاول تبين جانب منه بإيجاز.

تكشف النظرة السّريعة على قصائد الديوان عن تنوع شكلي وإيقاعي واضح، حيث يجتمع فيه شعر التفعيلة والشّعر الشطري، دون أن يعني ذلك أدنى قدر من تمايز عناصر التجربة ووحدتها. كما تتوزع إيقاعات تلك القصائد ثماني صيغ إيقاعية، تتميز من بينها إيقاعات المتدارك الذي يحتل منزلةً لافتةً في الشّعر المعاصر بأكمله؛ ومن ثم يدور الشاعر في فلك الظاهرة الشاملة لأجيال شعر التفعيلة، ويستأثر المتدارك هنا بثلاث عشرة قصيدة، ويشارك الرجز والمتقارب في أربع أخريات، تتداخل فيها تفعيلته مع تفعيلة أي منهما. يأتي المتقارب في المرتبة الثانية، ولكن البون بينهما شاسع؛ حيث لا يزيد نصيبه عن ثلاث قصائد، في حين يتساوى الرجز والكامل والبسيط في الأنصبة التي لا تزيد عن قصيدتين لكل منها. وأما الوافر والرمل فنصيب كل منهما قصيدة واحدة. ولا يخفى أن البحور ذات التفعيلة الواحدة هي صاحبة الغلبة الواضحة من خلال هذا التنوع؛ الأمر الذي يشير إلى مطاوعة البحور الصافية الشاعر فيما قادته إليه تجربته من تدفق نغمي، ومنزع سردي في كثير من الأحيان.

وربما كان الأهم من هذا الرصد الظاهري، محاولة تبيّن مدى

عمق التفاعل القائم بين التشكيل الموسيقي وعناصر التشكيل الفني الأخرى، وعلى رأسها التصوير والمعجم، في تجسيد اللحظة الشّعرية، وما يكمن خلفها من حركة عقلية ووجدانية تمتح من معين الرؤية الفردية للشاعر. يتبدى ذلك ـ على سبيل المثال ـ في تفعيلة الرمل التي يطرد فيها تشكيل إيقاعي متوازن أشبه بصورة الموجة التي يتفق طرفاها رأسيًا وأفقيًا، في حين يعلو وسطها، ويزيد امتداده بمقدار ما يضمن له المغايرة؛ اعتمادًا على وقوع الفاصلة بين سببين؛ فيتخذ الشاعر من ذلك أداته إلى تصوير لحظة مطالعة الكون في حالة انعزال نسبي عن صخب الكون في صدر النهار، ويشكل من ذلك صدر قصيدته «ثكنات المعادي» فيقول:

أول الوقت سخاء الضوء

والماء الزلال

منزل خفّ إلى أفيائه

والشارع استبقى سموق الاحتفال

وأنا..

بعض نداء النهضة الأولى

وقبو الأمنيات

ومن الواضح أن الألفاظ المختارة، والأصوات المكونة لها، وما اختصت به هذه الأصوات والكلمات من مقومات خاصة، تؤهلها إلى إنجاز وظيفي خاص؛ ساهمت بفاعلية في تشكيل تلك الموسيقى الهادئة التي منحت اللحظة بكارة الطلعة، ونقاء الأفق.

فالوقت المتخير محدّد بأوله، والسخاء منسوب إلى الضوء، والماء موصوف بالزلال. ولنا أن نستدعي فيض الإيحاءات الدلالية المرتهنة بالوصف والموصوف في الوجدان الشّعبي العام، ورحابة أهلية الموصوف «الماء» للتوظيف الرمزي الممتد.

ثم إن المنزل ـ المقام والمستقر ومانح السكينة، ومنفذ النظر إلى آفاق الكون الأرحب ـ هو الذي «خفَّ» بما يستدعيه الفعل من ظلال رشاقة الحركة، مقترنة بخفوت جرسه الذي يشي بهدوء الوقع المصاحب لهذه الحركة. ولقد خف المنزل إلى «أفيائه» فثمة أكثر من ظل واحد، بحسب اطراد حركة الزمن والضوء، والمتميز من عطاء الماء والضوء والمنزل.

فإذا ما انتقل الشّاعر إلى مرحلةٍ أخرى من تشكيل التجربة وبناء القصيدة، مصورًا أثر هذا المناخ الفاعل في أعماقه الداخلية، وكاشفًا عن تولّد لحظة الإبداع؛ اختلفت الوحدات الوظيفية ـ الأصوات والكلمات ـ وإن اطرد الإيقاع نفسه، وبدا أثر ذلك واضحًا في التشكيل الموسيقي، وهذا ما نلمسه بقوة حين نسمعه يقول:

ومن إيقاع زحف الدهشة الأبهى

ومن سر الفضـــــول

مولع باللغة الخضراء

والفتح الجديد

ساكن عشب الفضاء

وأنيس الماء والوجد البراء

فنراه يرى الوجود بنظر جديد، وتوافيه دهشة الفناء؛ فتثور الأسئلة؛ لتقود الفنان إلى الدأب في إثر اللغة البكر التي تتشكل بين يديه فنًّا بكرًا. . بل فتحًا جديدًا في عالم الإبداع الفني، فيراوده الطموح إلى آفاق عليا، حيث يسكن عشب الفضاء. ولنا أن نمعن النظر في بنية هذه الصورة التي كان اختيار الشاعر للعشب خصوصاً، ونسبته إلى الفضاء أداته إلى رسم خريطة الآمال التي ينشدها، والآفاق التي يدفعه جموح مخيلته إلى التحليق فيها. وهناك يهنأ بأن يكون «أنيس» الماء/ الحياة، والوجد/ الحب الأسمى، البراء. . طهرًا ونقاء.

وهكذا يطيب لنا تبيّن فاعلية الحس الموسيقي الذي يمارس دوره لافتًا في تشكيل البنية الفنية هنا وهناك على اختلاف تموجات التجربة، وأحوال النفس الشاعرة. فحين تغلب هذه النفس حالة الانكسار عن مواجهة تجربة الاغتراب؛ تتحول غنائية المتقارب المألوفة إلى أنين مسموع في مثل قوله:

إلى غربة. . حددتها القطارات

تمضي الملامـــــح

كل الذين رأوا ولَهي بالمساءات

قالوا:

الخيول لها زمن آخر

لكن قد يحدث أحيانًا أن تغلب الشاعر نثرية المتدارك، وتقوده الألفاظ المتخيرة إلى شيء من التقريرية التي تفتقد روح الشعر وألقه في مثل قوله:

إن من حقنا فرصة ثانية

ولنا الحق في وهج لم يعشه سوانا

ولنا أن نقول الذي نعتقد

ويزداد خطر هذه النثرية التقريرية الخطابية حين تطول صحبتها للشاعر؛ فتشيع في قصيدة كاملة رغم امتدادها النسبي على نحو ما نلاحظ في القصيدة التي سبق الاقتباس منها (بيت علام). وربما عمد الشّاعر إلى نوع من الموسيقى التصويرية؛ اعتمادًا على موالاة بعض الصيغ اللفظية التي تشكل ضربات متتابعة، وفيضًا من القوافي الداخلية، أو التي حسبت المسافات بينها على نحو دقيق، وهذا ما يتبدّى في نسجه ملامح الشّعر الثوري المنشود قائلاً:

شعر حراث

كشاف.. نزاف.. نساف

برقي.. يرقي.. شبقي

مجتاح.. جراح.. فضاح

آيته الخضرة

وخطاه الريح

وموعده الشهوة

وشظاياه الصبوة

ومداه.. الليل

شعر..

كالخيل

ومن الطريف أن الشكل الشطري الذي آثره الشاعر لبعض قصائده لم يحل بينه وبين الإيقاع المتواصل للسطر الشعري اعتمادًا على التدوير أو التضمين بمفهومه القديم في مثل قوله:

هذا مداي مخاض. . يممت هِمم إليه شَمْلتها، فاستأنفت شهبي
مسيرها، وأنا ألتفّ في جسدي كأن ألفاً معي يخْسون من خَبَبِي

ويتصل بحديثنا السّابق كبير اتصال ما يتعلق بشأن المعجم الخاص بالشاعر، والبنية التركيبية التي ينسج عبرها وحدات ذلك المعجم على نحو ما تكشف عنه قصائد هذه المجموعة. والحق أن الشاعر قد متح المفردات المكونة لتلك القصائد من حقول شتى، مارست التجربة المتميزة، واللحظة الشّعورية في الموقف الخاص فاعليتهما في اختيارها إلى حد بعيد. ومن ثمّ بدا معجمه على قدر كبير من التنوع والثراء.

ولعلَّ أول ما يلفت النظر في هذا الصّدد إدراك القارئ أن المبدع يمارس نوعًا من الإحساس باقتدار التصرف في مفرداته على نحو يبدو أثره في الاختيار والتشكيل، ومن ثم قد ينثر مجموعة من الألفاظ في سياق تجربة ما، كانت توحي، في المألوف، بتوقعها أو صلاحيتها لهذا السياق. من ذلك أن تواجهنا ألفاظ مثل: الغواية ـ تخون ـ رائحة ـ المجتباة ـ تشتهي ـ حيلة ـ فرصة. . . في سياق تقديم الرؤية التأسيسية التي تشكل منطلق الحياة، وضابط توجهها، حين اصطدمت الذات الشاعرة بالواقع، وأدركت أن لا مفر من الخروج إلى آفاق أبعد من ذلك الواقع الذي استقبل طفولتها بكثير من التجهّم، ودواعي الإحباط.

وثمة تعبيرات بعينها يكثر تردّدها في سياقات متعدّدة لا تفسير لتكرارها سوى متحها من عمق الموقف الفكري، والرؤية الذاتية للمبدع من مثل قوله: «لم يكن ممكنًا ـ لم يعد ممكنًا ـ لم يكن غائبًا ـ أما كان لي أن. . . كان لابد أن. . .».

ويشكل أسلوب الاستفهام بنيةً لافتةً في سطور هذه المجموعة وقصائدها. . الأمر الذي يتسق تمامًا مع طبيعة التجربة التي بدت في مجملها وقفة مراجعة وتأمل لحصاد الرحلة الممتدة الآماد، المتنوعة التضاريس، المكتنزة المواجع. ومن اللافت للنظر في هذا الصدد أن الشاعر يعمد إلى نوع من المزج الفنّي بين بنية التقرير وبنية الاستفهام حين يبدأ الحديث تقريرًا، غير أنه يمنحه من فاعلية النغمة الصاعدة والاستدراك الاستفهامي ما ينقله إلى دائرة السؤال، وذلك في مثل قوله مستهلاً قصيدته التخوم:

ماء تفجر من جراحات الفلاة؟

أم أن أحجارًا صحت

وتفجرت نبعًا؟

أو قوله في القصيدة ذاتها:

هذا العصف مفتتح الضلالة؟

أم لواء الفتح؟

إني كامن في الكشف. .

من سيعينني؟

وأنا.. أكابد سيرة الفوضى؟

وأقر دورة الزمن الثقيل؟

وتعد بنية الاستفهام، خصوصاً حين يعمد الشّاعر إلى أدواتها الأصلية، ونسقها المألوف ـ شاهد صدق التردّد وحيرة النظرة التي يحرص من خلالها على اجتذاب المتلقي إلى دائرته الخاصة، أو عالمه المؤرق ـ يبدو ذلك جليًا في مثل قوله من صدر قصيدة «المعادي»:

هل تخون انتماءك للواضح الفذ

في فتنة الماء؟

أم تؤرّخ للضجة الأولية؟

أو قوله من قصيدة «المبررات»:

أهذا نشيج البراءة؟

أم فتنة التجربة؟

وربما راق الشّاعر أحيانًا شيء من اللعب الفنّي باللفظة، مستحضرًا بعض أشكال البديع العربي، مع الحرص على نوع من التجديد الطريف، على نحو ما نرى في قوله:

فهل رف فوق أزاهيره الطير؟

أم فر؟

وقد يحدث أحيانًا أن يقود التكرار المكثف للفظة بعينها إلى

شيء من النثرية التي تذهب بكثير من رونق الشعر على نحو ما نرى أثر الظرف في مطلع قصيدة التمائم حيث يقول:

ربما لم يعد بعد متسع للبــــراءة

غير أن المنى، بعد، ما صدئت

وأنا، بعد، أملك نافـــذة للقراءة

فإذا جاوزنا ذلك إلى الصورة الفنية في شعر الشاعر؛ لمسنا قدرًا لا يخفى من مهارة التشكيل، وحساً شفيفًا في نسج العلاقات اللغوية التي تساهم في تشكيل الصورة. بل تمنحها ما لا يجحد من الجدّة أو التجديد. والحق أن الأمثلة على ذلك كثيرة، قد لا يكون من المبالغة القول إن كل صفحة من صفحات الديوان تمنحنا شاهدًا أو أكثر على ذلك.

والصورة هنا قد تكون جزئية سريعة، أو مركبة متداخلة، متعدّدة الأبعاد. وقد توافينا تلقائية واضحة حينًا، أو تنضح بقدر من الغموض الشفيف حينًا آخر. ولكنها دومًا موحية لا تخلو من ثراء الرمز، وخصوبة الخيال، ورهافة الوعي بفاعلية العلاقات التي تشكلها. من المستوى الأول ما نلقاه في مثل قوله: الذهول الشفيف، الأريج الكثيف، الفضاء الجموح، وطن يعتصم بفتنة الميراث، بزة خصبة، جموح الوقت، قشر المدى أوراقه، خبأت حلمك، يقظة سخية، جراحات الفلاة... وغيرها.

ومن الصور المركبة التي تشكل مهاد التجربة، وأساس البناء

الفنّي الكلي للقصيدة ما جاء في مطلع القصيدة الأولى حيث يقول الشاعر:

لم يكن ممكنًا

فالغواية.. تختار أبعادها

......

وتخون مداراتها

وتخلف في باحة الدار رائحة

كنخيل من الفضة المجتباة

ومن الصور المكثفة المكتنزة بالدلالات الإيحائية قوله عن موقفه العقلي في مرحلة من مراحل تطور الرؤية:

روضت شرياني

ورتبت دمي

رشوت من يمكن أن يصبح شاهدًا ضدي

ثم

استرحت في انفراط الخاطرة

ولنا أن نتمثل تلك العمليات السابقة على فعل الترويض المسند إلى الذات؛ لنتخيل حركة الفوران النفسي الداخلي، ونستبين أبعاد العلاقة التي شادها الشاعر من خلال الربط بين الفعل ومعموله «الشريان». وكذلك الأمر في تمثّل التجسيد المادي الذي يقدمه الفعل المتخير «رتبت» مسندًا إلى الدم الجاري من ذلك

الشريان. ثم يدعم ذلك استثارة المتلقي عبر الغموض الشفيف الذي يقترن بالموصول «من» ـ الذي جعله معمولاً للفعل «رشوت» ـ وجملة الصلة التي تفسح في المجال لتعدّد الاحتمالات المتعلقة بشأن هؤلاء الشهود وموقعهم من داخل الذات وخارجها. وأخيرًا يتجسّد حدث إطلاق الخيال في استشراف الركون المريح إلى فيض التداعيات النفسية التي اختار لها الشاعر صيغة المصدر من دلالة التتابع المباغت المقترنة بحدث الانفراط خصوصاً حين يضاف إلى الخاطرة، عبر علاقة المجاز التلقائي الذي يتميز إنجازه، وتتميز فاعليته في ختام هذه الصورة.

وقوله:

أنت أوغلت في حمأة الانزواء

انتميت إلى هاجس راجف في دمك

أنت جالست سرًا ذهول البدايات

ثم احترفت النهار

وفي الليل آخيت وهج السعف

وشموخ النخيل

. . . . . .

هل بسمت بين كفيك عصفورة طيعة؟

وتطول بنا الوقفة لو استفضنا في تحليل الصورة، لكن نلفت سريعًا إلى أهمّية اختيار فعل الإيغال، وإضافة الحمأة إلى الانزواء،

وتميز إنجاز مادة الانتماء في الفعل المسند إلى الذات، ورد هذا الانتماء إلى الهاجس المضطرب في دماء المخاطب، والحرص على النص على سرية المجالسة التي كان طرفها الآخر الذهول المضاف إلى البدايات. وكذلك الحرص على البدء بتحديد الزمن ـ الليل ـ في الجملة المعطوفة؛ لاختلاف الحدث الذي هو ـ هنا ـ المؤاخاة لوهج السعف، وشموخ النخيل. ثم الائتناس باللحظة الرومانسية الحالمة التي يشكلها التساؤل الأخير عن بسمة العصفورة الطيعة ـ مع انفتاح باب التأويل في شأنها على عالم التجارب العاطفية التي لا تتخلف في مستهل شباب القرويين الأنقياء ـ والتي يحوطها حدب الكفين، واتخاذها إطارًا لهذا العالم الفردي الخاص الذي نسجته هذه الصورة.

وحين يعوِّل الشاعر على الصورة التشبيهية الواضحة لا يعدم سبيلاً إلى تغذيتها بما يمنحها قدرًا من التجديد على نحو ما نرى في قوله:

كأني مدى

موغل في مدى

موغل في مدى

ولا يخفى هنا أن التكرار بدا أداة إيجابية في تصوير العالم النفسي، وتشكيل الصورة؛ فنجا من منزلق الرتابة المملة التي تقترن به في كثير من الأحوال.

ويوفق الشاعر كثيرًا حين يعتمد على مخيلته الذاتية، واستثمار

مخزونه الثقافي، ورصيده الفكري، في تشكيل الصورة المعنوية المجردة، وذلك في مثل قوله:

والفجيعة

ليست فجائية

وشيء

ـ كفوضى التوجس ـ

يخطفني من نقوش على معبد

ويعلمني . .

كيف يرتجل الناس سيماءهم في الطريق

وقد يعمد الشّاعر إلى استدعاء الموروث، فيحسن توظيفه في تجسيد اللحظة وإخصاب الصورة. . ذلك الذي قد يكون شخصية تراثية (المتنبيّ، البحتري، الشّنفرى، طرفة. . وغيرهم) وقد يكون نصًا دينيًا أو أدبيًا. هذا فضلاً عن مهارته في توظيف التشكيل الكتابي، وصفّ الحروف والكلمات، وعلامات الترقيم؛ على نحو يشكل إضافة إلى عطاء الدلالة والصورة. ولعلَّ أوضح مثال لذلك ما جاء في ختام قصيدة المعادي حين يتساءل قائلاً:

كيف إذن فسر الوقت سيرته

علها فرصة

لاكتشاف الحقيقة

عارية

في

ا ن ف ر ا ط

الـ س ؤ ا ل

ولا يفوتنا في ختام هذا التناول لشعر مشهور فواز في هذه المجموعة أن نلم سريعًا بملامح البناء الفنِّي الذي تتميز فيه البداية بالتنوع والإثارة، فهي ـ في الأعم الأغلب ـ تتجاوز محذوفًا يمكن استيعابه لاحقًا، ومن ثم تقترن بطرف من الغموض الفنّي اللائق بحضرة الشّعر. كما تحقق نوعًا من تماسك البناء الذي تتواصل خيوطه حتى نهاية النص. فحين يبدأ الشاعر قصيدته «القاهرة» على سبيل المثال قائلاً:

أينا سيصير قتيلا

ومن سيداري الدماء،

ويشهر قفازه أبيضًا في الضحى؟

يبدو كمن يعمد إلى أسلوب الارتداد «الفلاش باك» في السّرد، أو في السّينما؛ فيمسك بتلابيب المتلقي؛ حتى يستبين العلل والنتائج. ولكنه لا يكاد يدركها حتى يجد نفسه غارقًا في فتنة التشكيل الجمالي للنص.. اللهم إلا في القراءة الثانية أو الثالثة. ومن ثم يمكن القول إن نصّ مشهور في هذه القصائد غالبًا ما يصطنع بنية السرد، غير أنه السرد الذي يميل إلى التعويل على تيار الوعي، فيطيل الوقفة مع لحظات بعينها من شأنها أن تصل ما بين العالم الداخلي والرؤية الذاتية من جهة، والعالم الخارجي، والمؤثّرات الواقعية المتلاحقة، من جهة أخرى.

وإذا كانت البداية الاستفهامية المثيرة غالبة في هذه المجموعة، فهذا لا ينفي مجيئها حكائية تقريرية بطيئة الإيقاع في بعض الأحيان. غير أنها عندئذ تكون كذلك التجسيد المناسب للحالة الشعورية المهيمنة على التجربة أولاً، وصوغها فنيًّا لاحقًا. ولكن النادر المرفوض أن تأتي مشربة بقدر لا يخفى من الخطابية البيانية الرنانة التي سبقت الإشارة إليها، كما نسمع في قوله:

إن من حقنا فرصة ثانية

ولنا الحق في وهج لم يعشه سوانا

ولنا أن نقول الذي نعتقد. . .

وكثيرًا ما تقترن هذه البداية بثراء التشكيل الصوري؛ تجسيدًا كذلك للموقف النفسي، ونتاجًا للاحتشاد الفني الذي يشف عن الرؤية الذاتية في إعلاء الفن، والرهبة اللائقة بالمثول في محراب القصيدة.

وانطلاقًا من البداية؛ يتنامى البناء السّردي أو الدرامي على نحو ما سلفت الإشارة، لا ينقصه التماسك الذي تتيحه حركة الوعي، وتياره المتدفق. كما قد يعمد الشاعر أحيانًا إلى تقنية «الكولاج» فيوازي بين المشاهد المختلفة التي تقوده إلى النهاية الطبيعية لتنامي التجربة، واستصفاء اللحظة الشّعرية، وائتلاف خيوط الرؤية.

وفي ضوء هذا كله نعود إلى تأكيد ما بدأنا به من أن هذه المجموعة تعد شاهدًا على مرحلة متميزة النضج من رحلة العطاء

الشعري لصاحبها. . جديرة بقراءة المتلقي المعاصر الذي لاشك واجد صورة ذاته، أو جانبًا منها، على سطح إحدى مراياها النقية، وفي عمق كثير من زوايا تجربته الصادقة.

ثانيًا ـ مرايا الذات في ديوان «وحيدًا أغني» للشاعر محمد الشناوي

كان من الوارد أن يكون عنوان هذه الدراسة: الذات والآخر في ديوان الشاعر. بل لعل هذا ما جال بذهني أولاً. وإذ ذاك كان التناول سوف يبدو أيسر، والمسار أوضح؛ حيث نرى محور الذات، وهو المحور الغالب على قصائد الديوان، يدور حول التجربة الوجدانية العاطفية التي يمكن أن يشف التناول الفنّي لها عن وجوه ورؤى خصيبة. وفي مواجهة الذات يبرز الآخر ليتوزع بين الوطن والانتماء، وأبرز المناسبات والأحداث. . ما يسر منها وما لا يسر، ووقفة خاصة مع الوفاء وشفافية العاطفة الرابطة ما بين الابن والأب في مرثيتين ختم بهما الديوان.

ولكن رأيت ـ من خلال نظرة أطول تأملاً ـ أن تجليات الآخر لا تجاوز كونها مناطق أخرى أصيلة من تكوين الذات؛ فالذات وحدة من وحدات الوطن، ولا تستشعر حقيقتها الجوهرية إلا باعتبارها خليةً فاعلةً ومنفعلة، ضمن خلايا جسده، حين تفور دماء العافية في عروق هذا الجسد، أو حين تعرض له بعض العلل والأدواء. ومن هنا كانت المجاوبة الشعورية لأحداثه كذلك شاهد ذلك التواصل الحميم. أما قصيدتا الرثاء والوفاء فأعتقد أن معرفتنا

بالذات لا تكاد تكتمل بغير الإدراك الروحي والنفسي لهذا الجانب من تكوينها، حين يتجسد المعنى، وتشف العاطفة.

ولأجل هذا رأيت أن هذه الجوانب الثلاثة، وما قد يتوزع كل جانب من رؤى وملامح جزئية إنما هي جوانب لذات واحدة، ربما لا تبدو كاملة الوضوح من خلال مرآة واحدة مواجهة، لكنها يقينًا تكشف عن وحدة متماسكة إذا ما تعدّدت المرايا التي يمكننا من خلال الوعي بتعدّدها إدراك واحدية الذات الشاعرة الممتدة خلال صفحات هذا الديوان.

أولاً ـ عن التجربة وتجلياتها

1 ـ ملامح المحور العاطفي بين الخاص والعام

توشك ملامح التجربة العاطفية الوجدانية في شعر الشّناوي أن تفقد المذاق الفردي الخاص، وتفتقر إلى سمات التميز، لتنداح في إطار ما هو عام أو موروث مما يشكل مرجعًا عامًّا لتلك التجربة في الشعر العربي، أو الرؤية الإنسانية الأعم. وذلك لأننا نلاحظ ـ من خلال القصائد التي أحلها الشاعر صدر الديوان، وهي التي تدور حول هذا المحور من محاور تجربته ـ أن أبرز ملامحها يتمثل في الإعلان المباشر أو الصريح عن مدى تمكن الحب من القلب وهيمنته على الجوارح وجريانه مع الدم في العروق؛ ولذا يغلب المحب فرط الشوق في حالي القرب والبُعد، ويشكو المواجد، ويتخوف الفراق. فإذا ما طالعته المحبوبة فجأة؛ غلبه الانبهار بجمالها للنظرة الأولى، وراح يمعن النظر، متأملاً مقومات الحسن، متتبعًا مفاتنه الحسية، وعندئذٍ ينسى الزمان والمكان،

ويمتزج بالطبيعة، وتبدو الحياة من حوله ـ في ظل الاقتراب من الحبيب، ومعين جماله ـ ربيعًا ينضح مسكًا، وقد كانت من قبل قفرًا شائكًا، ومعاناة لضروب العذاب والضنك؛ ولذلك تصبح الحياة ـ في كنف المحبوب فحسب ـ الشعر نفسه، حين يصوغ هواه شعرًا، يبثه المحبوبة؛ راجيًا أن تبادله حبًّا بحب.. بل يؤمل أن تجهر له بكلمة الحب التي يرجو أن يشنّف بها آذانه، ويسعد قلبه. ولا يرى الشاعر شعره يجود ويحلق في آفاق الشاعرية الحقة إلا في ذكر المحبوبة، والتغنّي بمحاسنها، والبوح بعميق ما يكنه لها.

ويمعن الشاعر في وصف حاليه المتضادين: حين تصفو الأمور، وحين يكدّرها مكدر؛ فيشكو أمره للحبيب، ويفرط في بيان اضطراب شؤونه على نحو يصل به إلى حافة الجنون، أو يجعله يهيم في الآفاق مستشعرًا التيه والغربة، يسلك دروب الشوك متأوهًا، تحوطه الآلام لفقد الحبيب.

ولا يحدث ذلك بالطبع إلا إذا أوغر الوشاة قلب الحبيبة عليه، وصدَّقت فيه مقالتهم، وأبدت الجفاء بعد الصفاء. ولا يستطيع هو أن يسلم بأنها تصدق فيه وشايتهم؛ فيعاهدها على أن يعيش مخلصًا لحبه، لا زاد له إلا الذكرى.

وشأن قصص الحب المعاصرة، والقصص المذاعة، أو المعروضة على شاشات السينما بوجه خاص.. يتعرض المحب لنوع من الإحباط، وفشل التجربة حين تتخلى عنه محبوبته؛ مدفوعة بمنزع عملي، يجسّد روح العصر؛ فتفضل عليه من يوفر لها المقومات المادية التي تحقّق أحلامها في حياة راغدة، وعندئذ

يمعن في الأسى والتباكي، معللاً النفس بأن زمن الملائكة، أو زمن مثاليات الحب والوفاء قد ولّى، وهذا ما قصر الشاعر قصيدته «زمن الملائكة» (54 ـ56) عليه.

وعلى هذا النحو، لا نكاد نجد في هذا كله شيئًا فات شعر الحب والغزل منذ أقدم عصور الشّعر العربي حتى يومنا هذا، ولا نكاد نلمس روحَ فردية التجربة، أو خصوصية المعاناة، وإنما الأمر محض اتباع أو تقليد لتجارب السابقين، وتدريب الملكة في هذا الفن، أو في إطار تلك التجربة، والنسج على منوال بعض ذوي الشّهرة من شعرائها. وربما بدا أن بعض الشّعراء ـ بأعيانهم ـ قد مارسوا تأثيرًا خاصًا أو محدّدًا على الشاعر؛ فجاءت تجربته ـ خلال بعض القصائد ـ صورةً أخرى باهتة لتجربتهم. وهذا ما نحسه بقوة في قصيدته «يا طفلتي» (57 ـ59) التي تلخص تجربة الرجل الخبير الذي تقدمت به السن، ولكن قلبه يهفو إلى حب فتاة صغيرة، فتكاد تعيد إليه صبوته الأولى، لكنه يرتدع لأكثر من سبب.

لكن الحقيقة أن تجربة الحب في شعر الشاعر قد تأخذ ـ في بعض الأحيان ـ بعدًا فكريًا أو صوفيًّا تطهريًّا خصبًا، يمكن استثماره في التحليل الفنّي على نحو ما نرى في قصيدة «المرفأ» (60 ـ63)، التي نرجو أن نتوقف أمامها وقفة أطول، عند النظر في أدوات التشكيل الفنّي في شعر الشاعر.

2 ـ من ملامح المحور الفكري الفلسفي

تحتل الحركة الفكرية، والرؤية التي يمكن اعتبارها رؤية فلسفية إلى حد ما، حدًّا لا يخفى في تجربة الشاعر؛ حتى إنه ربما

استأثر بالروح السائدة في قصائد كاملة، مثل قصيدة الكلمات السجينة (68 ـ 70)، أو قصيدة (النيل يقول) (71 ـ75)، فضلاً عن أنه قد تتخلل بعض القصائد الأخرى التي يكون محورها الجوهري العاطفة أو غيرها، على نحو ما يبدو في قصيدة (المرفأ). ومن اللافت للنظر أن القصيدة الأساسية في هذا الصدد ـ قصيدة الكلمات السجينة ـ تأتي في إطار شكلي مغاير للإطار الذي شاع في معظم قصائد الديوان؛ الأمر الذي يستحق وقفة تحليلية، نأمل أن تتاح لنا بعد قليل، كما أن القصيدة الثانية (النيل يقول) تأتي احتذاء واضحًا لبعض الموشحات المعروفة.

وتكاد الفكرة الرئيسية التي تتردّد عبر هذا المحور تتمثل في ضبابية الرؤية، وعدم تبين المسار على نحو تضطرب فيه الخطو، ويغيب اليقين بصحة التوجه، وافتقاد القدرة على ممارسة انطلاقة الواثق نحو غاية مرضية، مع استشعار العجز عن البوح أو بلوغ الأمل، حتى حين يحضر هذا الأمل في النظم الشّعري العظيم، ويلح الشاعر على فكرة الجبر التي تردّدت في شعر كثير من الشعراء منذ القدم، أو في أقوال بعض المفكرين العرب المسلمين أو سواهم، من ذلك أنه يتناول الفكرة الأولى قائلاً:

يا أيها الملاح

وحدك في بحار التيه

تنظر للبعيد

ترسل النظرات

حبلى بالأمل

نحو آفاق يغفلها الضباب

ويطلق الإحساس بالانكسار، وتبدد الأمل في قوله:

أقرب الشطآن

تغرق في المسافات البعيدة

وشراعك المنكود

يرقص في الأعاصير العنيدة

رقصة المذبوح

يشرق بالحياة الهاربة

وأما مسألة الحتمية القدرية والجبر، والتخبط بحثًا عن طريق، فنراه يعبر عنه تعبيرًا مباشرًا، تغلب عليه ظلال النثرية في قوله:

مسيّر يا ابن البشر

لا تملك الذهاب والإياب

لا تملك الأيام

لا تملك التعبير

حتى بالكلام

فكل ما ترى سراب

بل أنت

أنت ذاتك

السراب

وحين تلح هذه الرؤية الفكرية على عقل الشاعر لا يرهق نفسه بتعمقها، أو مواجهتها المواجهة الصلبة الناضجة؛ لما قد يقترن بها من معاندة ومكابدة طويلة، لذا نجده يهرب ـ بحسب الشاعر ـ إلى عالم آخر، يرسمه له خياله الشّعري، وهذا ما تكشف عنه قصيدة (النيل يقول)، التي يستهلها مشيرًا إلى نداء النيل الساحر له، ولقائه إياه بحنان يشبه حنان الأم، ويبني له قصرًا سحريًّا عالي البنيان في قاعه، يبدعه ويزخرفه جنيّ فنان، ثم يؤثّث بأثاث فاخر من الأرائك الحريرية، وينتثر في جنباته أنواع الثمار التي تحمل داني الثمار، ويتولى الحور فيه أمر الغناء المبهج الذي يزيل الهم والأشجان عن شاعرنا، وإذ ذاك يكون المناخ معينًا للحصاد المعرفي الذي يعبر عنه بقوله:

وهناك سأعرف ما المعنى   وحقيقة روح الإنسان

وسأعرف ما أصل الشرّ   في نفس الظالم والجاني

ثم يورد حديث النيل إليه، على نحو يرجّح في النهاية جانب العطاء الخير للبشرية، رغم معاناة شرورها، وكأنما يأتي إعمال العقل والرؤية، والتفاني في العطاء، ومقابلة الشّر بالخير؛ لتشكل نسيج الموقف الفكري، والرؤية الفلسفية التي ينتهي إليها الشاعر، ويرتضيها.

غير أن الملاحظ أن القضايا المطروحة على المستوى الفكري والفلسفي ليست وليدة اليوم أو هذا العصر، وليس الشاعر أول من عاناها، أو استشعرها، وإنما هي مطروحة منذ تحرك العقل الإنساني إلى النظر في ما حوله، ومراجعة ما أتيح له نظرًا ونقلاً،

وتفاوتت الرؤى والنتائج في تلك القضايا العقلية، والأسئلة الفلسفية.

3 ـ المناسبات والأحداث

من شعر المناسبات الذي تتجلى فيه الطبيعة النفسية، والشعور القوي الذي يكاد يخرجه عن كونه شعر مناسبات وأحداث، قصيدة (لمحٌ منك يكفيني) التي يبدأها الشاعر مبينًا مدى شوقه إلى النبيّ ﷺ، وما يعتمل في صدره من حنين جارف، تجيش به مشاعره، فيدنيه إلى محبوبه. . . ثم يجعل ذلك مدخلاً للحديث عن الحج، باعتباره رحلة روحية وتطهّرية، ولقاء نفسيًّا ووجدانيًّا شفيفًا. وتلمع في ثنايا القصيدة بعض اللمحات الوضّاءة، التي يتوقف خلالها الشاعر مع الطبيعة الإنسانية، وما تحتاج إليه من تسامٍ، وما يجب أن تستعين به على بلوغ ذلك التسامي، ونصيب الروح منه. ويعود في النهاية إلى خطاب النبي ﷺ في مناجاة دينية، تشف فيها النفس، وتسمو الروح، على نحو يشي بأن تجربة الحج من شأنها أن تؤتي ثمارها المرجوة؛ فتبلغ بالإنسان الصادق مدارج السمو الروحي، والتطهر النفسي.

ورغم أن رصيد الشّعر العربي عموماً، والشّعر الديني خصوصاً، كبير ـ فيما يتعلق بهذا الحدث ـ فإننا نستطيع أن نجد في هذه القصيدة بعض اللمحات الخاصة، التي أعان عليها صدق الموقف، وتلقائية الشاعر، واستبطان عمق التجربة المتغلغلة في كيانه.

وتأتي قصيدة «أفيقي أمة العرب» (76 ـ 81)، نابضة بالروح الحماسية؛ لتردّد بعض الأفكار العامة التي سبق أن تردّدت في شعر كثير من الشعراء، مستمدة قوامها من الحديث عن شأن الأمة في حال التوحد، وحال التفرق، ونصيبها من التحضر وأصالة الروح الدينية فيها، وتؤكد على ما يرجوه الشاعر لها من مستقبل بفضل ماضيها، في ظل وحدة وطنية قوية، يترفّع فيها الناس عن مطامع عارضة، تكشف عن قصور نظر، أو عدم إدراك لحركة الواقع المحيط.

وتأتي قصيدة (ماذا جنت شيماء)؛ لتكون مدخله إلى طرح رؤيته إزاء بعض مستحدثات الحياة الاجتماعية، والظواهر الفكرية المرفوضة، التي تتخذ من العنف وسيلةً لفرض آرائها، وإملاء نزعاتها على أصحاب القرار السياسي، فيكون الأبرياء ضحايا تصرّفاتهم الرعناء، وتبلغ التجربة أقصى أبعادها المأسوية حين يكون الضحايا من أطفال المدارس، وتتحول الطفلة شيماء ـ إحدى ضحايا هذا العنف الإرهابي ـ إلى رمز، ينطلق منه الشاعر في طرح تساؤلاته الملحة عن ذنبها، وما يريده هؤلاء الجناة بنا وبمصرنا، ولعلَّ اللافت في هذه القصيدة، اصطناع الشاعر البناء الدرامي لتقديمها، على نحو ما سنوضحه عند النظرة التحليلية للقيم الفنيَّة في شعره.

أما قصيدة «نجيب محفوظ»، فهي النموذج الممثل للجانب المشرق من عطاء العصر ومناسباته، حيث يهديها الشاعر إليه؛

بمناسبة فوزه بجائزة نوبل، وفيها يظهر البهجة التي شملته، وشملت كل مصري وعربي، ويقف أمام المسلك الفنِّي لنجيب محفوظ، وطبيعة الاهتمامات التي تشغله في رواياته، مشيدًا، ودالاً على قراءة وتتبع واعييْن.

وفي ضوء ذلك يمكن القول إن شعر المناسبات عنده لا يقف عند رصد المناسبة، أو تسجيلها تسجيلاً نظميًا، وإنما ينفسح الأمر لامتزاج رؤيته أو موقفه الدال على نوع من التفاعل البناء مع أحداث العصر ومناسباته الهامة.

4 ـ رثاء الأب

خص الشاعر أباه بقصيدتين، جعلهما خاتمة الديوان، جاءت الأولى (حب لا يعرف ما الفناء)، وهي قصيدة يستدعي فيها إلهام شعره؛ كي يمده بدُريِّ الكلام من كل بحر، بل يحث هذا الإلهام أن يجيء بالحور، ينشدن المديح على نغم من الفردوس، من الشّهب المتلألئة بنور الشّمس؛ حتى يكون العطاء مناسبًا للممدوح، لائقًا بقدره، ولكنه يعود فيرى كل ذلك دون حقه من الجزاء، وقدره من الوفاء، ومن ثم لا يملك إلا إظهار الرغبة في افتداء أبيه بنفسه، تلك النفس التي تعد أيضًا فداء قليلاً؛ فحبّه أباه يملك عليه نفسه، ولا يعرف أو يعترف بالفناء، والقصيدة أشبه بزفرة عاطفية مهتاجة، مشحونة بالمشاعر الإنسانية السامية، التي تدل على وثاقة العلاقة بين الابن وأبيه، وتجسّد معنى الوفاء في صدق، وإن لم تخل من خطابية ملحوظة.

أما قصيدته (أعظم الآباء) فطويلة نسبيًا، تهدأ فيها النفس إلى حد كبير، وتتوقف ـ في وعي ـ أمام فلسفة الحياة، وطبيعتها التي لا تتوقف عبر المكان والزمان، فلا تكاد تأخذ شيخًا حتى تعطي وليدًا، يكون فيه العوض والسلوى.. فقط يبقى الدرس الذي يعيده الخلف عن السّلف. ويشيد الشاعر بما منحه أبوه من قيم العطاء، والحب النقي، المنزه الخالص لله، بلا تصنع أو رياء، والقناعة والرضا والإيثار، ويعد بأنه سوف يلزم النوح نفسه، ويكمل مسيرته في الحياة.

ولاشك في أن القصيدة تمثل مثالاً للنفس السوية التي تُقدر عطاء الأجيال، دونما جحود أو استعلاء.

ثانيًا ـ وقفة مع الملامح الفنية

يحمل الديوان عنوان (وحيدًا أغني)، وهو لاشك من ناحية المضمون بدا مشغولاً ـ في الأعم الأغلب ـ بتجربته الذاتية، وبجانبها العاطفي على نحو خاص، أما فيما يتعلق بمقومات التشكيل الفنّي.. فلم يكن وحيدًا بالمرة؛ ذلك أنه وجد من يأتنس بهم في تجارب متشابهة، منذ أقدم عصور التاريخ الأدبي، يبدو ذلك أول ما يبدو في طبيعة معجمه الشّعري، الذي تبادرنا منه مفردات الحب والصّبابة والشوق والوجد... والعطر والأنسام والأيك والينبوع والغابات والأزهار والنهار والظلام والشمس والبدر...

ويشيع الفعل المضارع باعتباره الوحدة الفاعلة في نسيج

جملته؛ ليرسم جوًّا مفعمًا بروح اللحظة الزمنية الحاضرة، التي تدل على صدق انفعال بالحدث الوجداني الذي يعتمل في نفسه؛ فيكون ذلك شارة دالة على معاناة حقيقية للتجربة، أكثر مما يكون مجرد تقليد ومتابعة، وتوظيف للموهبة، والفعل المضارع يأتي في الأعم الأغلب مسندًا إلى ضمير المتكلم، الأمر الذي يجعل صوت الشاعر هو الصوت الأعلى، وهو ما أسلم إلى شيء من الخطابية، وعلو النبرة في بعض الأحيان، وجعل القصيدة تجري غالبًا في إطار القصيدة الغنائية العذبة، وإن لم ينتفِ الحس الدرامي الذي نلمسه في قليل من قصائده.

وتعتمد الصّورة في شعر الشاعر على مجازية العلاقات الرابطة بين الوحدات اللغوية، ومن ثم تكثر الاستعارات بمفهومها التقليدي، ويقل التشبيه، وتهيمن الصورة الجزئية السريعة، ويفتقد النسيج الفنِّي الذي يؤلف من هذه الصور الجزئية صورة كلية شاملة.

وأخيرًا فإن الإطار الموسيقي المعتمد على الشّطرين هو الإطار الغالب على الديوان، لا يكاد يخرج عن ذلك إلا في عدد قليل من القصائد، ويأتي خروجه غالبًا إلى نوع من التوشيح في شكله القديم، حيث بدا هذا أنسب إطار للتجربة المقدمة:

قل لي بربك من سلك

بيني وبينك واشيًا

من قال عني قد سلا

وبأن قلبي قد خلا

من حب من عمري حلا

في القرب منه وقد ملك

في مهجتي أنفاسيا

وفي قصيدة أخرى:

دمع المتيم قد رقا

لما يهاجره التقى

نسي السهاد وويله

والليل أسرج خيله

ما عاد يشكو طوله

لما أهلَّ وأشرقا

طار الفؤاد وحلقا

نحس هنا أن النظرة الفلسفية غلبته، فأراد تقديمها في إهاب شعري، غير أنه صاغها في إطار موسيقي مضطرب، أقرب إلى النثر منه إلى الشّعر، لعله بذلك أراد أن يردّد ما يردّده غيره من أن التجربة المختلفة نسبيًّا هنا، هي التي اختارت الشكل الفنّي الذي يلائمها، ومثل هذا يحدث في قصيدة (الكلمات السجينة) التي يستهلها قائلاً:

على فمي الكلمات

مخنوقة الصرخات في الضلوع

مقهورة العجز المندى. . . بالدموع

تصارع الحياة

لتعيش آلام المخاض

ولا ميلاد

وغالبًا ما تحمل بدايات القصائد عند الشّناوي شحنات لغوية متدفقة، تطبعها بطابع خطابي، ولكن يبدو أنه أحس ذلك من نفسه؛ فأراد التخلص منه، فسقط في نقيضه، الذي جاء مصبوغًا بصبغة عامية فاترة، وذلك ماثل في مطلع قصيدته «وحيدًا يغني»:

أحبك جدًّا

وأعلم أني

أحبك

حتى على الرغم مني

وأعلم. . . أنك

فوق المنال

أو قوله في مطلع قصيدته (قولي أحبك):

قولي

أحبك وانعمي

لا تكتمي

فالحب «يا ليلاه» ليس بمأثمِ

لا تكتمي

فالشوق في عينيك

يلمع كالنجوم لمقدمي

وتأتي نهاية القصيدة عنده أشبه بتلخيص الحكمة أو الفكرة العامة، أو تصوير الموقف الشعوري النهائي بعد التجربة، بحسب طبيعتها، فإن كانت التجربة مسعدة؛ جاءت النهاية لتمنح نشوة، وتهيئ للتحليق في أفق البهجة والخيال، وإن كانت التجربة محبطة؛ جاءت النهاية مجسّدة الانكسار والإحباط.

غير أنه حين يستشعر كبرياءه بحدة في تجارب الحب؛ فيصطنع معركة في غير معترك، وتأتي تجربته فجة، وصياغته غير مناسبة، وذلك على نحو ما يشيع في قصيدته (أنت لي) التي من أبياتها قوله:

أنت لي... لو أن ما بيننا جدارٌ

من حديد... فُت من صلب الحديد

إن قلبي ثائر لا يستكين

إن قلبي فارس كابن الوليد

لستُ من يجثو ومن يبكي هواه

أو تؤرقني تباريح الصدود

وتبلغ نهايته درجة كبيرة من الفجاجة حين يقول:

أشعلي الحب حريقًا في دمي

لكنني لو شئت قطعت وريدي

إن عشقت الحسن فيك فذا لأني شئت أن أهواك (؟)

من كرمي ووجودي (؟)

ولكننا يجب ألا ننسى أن هذا الديوان هو التجربة الشّعرية الأولى للشاعر، ومن الطبيعي أن يأتي مفعمًا بحضور الذات، فيما يتعلق بمحاور التجربة، مشوبًا بكثير من أخطاء البداية، فيما يتعلق بالتشكيل الفنّي. لكن البداية لاشك سوف يتلوها مراحل عديدة من النضج والتطور، وعمق التجربة وخصوبتها، ومن ثم تستأهل الالتفات إلى قيمها الإيجابية، والتشجيع على مواصلة المسار، ويكفي أن الشاعر لم يعمد ـ شأن الكثيرين من أبناء جيله ـ إلى الاستعلاء، والتحليق في آفاق الغموض وضبابية الرؤية، أو الاستغراق مع الغرائز الوضيعة، التي تصنع عالمًا من بناء التمرد على غير مستوجبٍ للتمرد.

الباب الثالث

آفاق عربية

الفصل الأول
قراءة نقدية في شعر أزمة الكويت

يلاحظ دارسُ الشعر الذي قيل بأثر من أزمة الكويت الأخيرة؛ كثرتَه الكميّة الملحوظة، فمادته تجاوزُ مائتي قصيدة، بعضُها يدخل في عداد المطولات.

كما يلاحظ أن جُلَّ هذا الشعر يدور حولَ محاورَ محددةٍ؛ حتى إن بعض قصائده توشك أن تكرر بعضًا على نحو أو آخر.

وأهمّ من ذلك مما يمكن للدارس ملاحظتُه، تفاوت المستوى الفنّي لهذه القصائد، حتى في شعر الشاعر الواحد.. بل بين أجزاء القصيدة الواحدة في بعض الأحيان.

ولأجل هذا وذاك، سوف تتجه الدراسة أولاً إلى نوع من التصنيف الذي يعين على تحديد أهمّ المحاور، التي أفرزتها التجربة الكامنة وراء هذا الشعر، وأبرز التوجهات التي اتجه إليها الشعراء في قصائدهم، استنادًا إلى استقراء يوشك أن يكون تامًّا إن شاء الله.

ثم يعقب ذلك رصدٌ لأبرز السّمات والملامح الفنية في ذلك الشعر، ما كان منها إيجابيًّا، وما كان سلبيًّا.

ويكتمل التناول الفنّي لهذه المادة الشّعرية الضخمة بمحاولة تحديد الاتجاهات الرئيسة، التي تتبلور خلالها رؤيةُ الشاعر العربي لواقعه العربي الذي أصيب بهزَّة كبيرة من جراء هذه الأزمة، ولاشك أنه إذا أتيحت لنا وقفة متأنية لتحليل بعض النماذج الشّعرية المتميزة، التي يمكن الاعتماد عليها في تمثيل تلك الاتجاهات؛ فسوف يكون ذلك عونًا على ما نحرص عليه من نضج هذه الدراسة وكمالها. على أن يكون واضحًا، منذ البدء، أن النماذج الجيدة عديدة، غير أن مقومات الرؤية فيها متفاوتة حتمًا. وهذا هو البُعد الأعمق مما ننشده.

أولاً ـ أهم محاور الأزمة

المحور الأول: شخصية صدَّام

بدت الأزمة في عقولنا ووجداننا جميعًا ـ والشعراء بعضُنا ـ مقترنة بشخص صدّام.. بتكوينه النفسي.. بأطماعه.. بتاريخ عقده وجرائمه. فكان ذلك سببًا في أن هذا المحور شغل جانبًا كبيرًا من شعر الشّعراء الذين أثار الحدثُ شجونهم واستنفر شاعريتهم.

ولقد ركز الشّعر على طرح مشاعر التعجب، وتجسيد عاطفة الأسى والحزن لموقف الجحود والنكران الذي ارتسمت ملامح هذه الشخصية على حقيقتها من خلاله، وتبدّت مثالاً حيًّا للغدر بمن كانوا العون والسند.

ويزيد هذا الإحساس حدةً البعدُ الأخلاقي، المتمثلُ في أن

الغدر هنا ليس بمن أعان وساند فحسب.. بل بالجار، وهو أمر مستنكر عند العربي منذ الجاهلية، وبالأخ في العروبة والدين واللغة، والتاريخ: حلوه ومرّه. وطبيعي أن يسلم هذا إلى الإشارة إلى الآثار الجلية للأيادي البيضاء التي مدها هؤلاء الإخوة المغدُور بهم لهذا الغادر من قبل.

وهذا ما نراه في قول محمد حسن فقي[1]:

هل في الدُّنَى هذي امرؤٌ جاحدٌ يعشقُ ـ ما أشقاه ـ أن يغدِرا!

بِـمَـنْ؟! بِمَنْ كانوا له إخوةً يسقونه ـ إن ظمئ ـ الكوثرا؟

بِمَنْ؟ بمن أثقلهُ دَينُهمْ وما تقاضوا الدين.. فاستنسرا

بِمَنْ أقاموا في الوغى سلَّمًا لولاه لم يسلمْ.. وعضّ الثرى؟

بِمَنْ؟! بمن شادوا له، فاستوى يزأر.. يستعلي به ـ منبرا؟

بِمَنْ؟! بذي عِرْقٍ.. وذي جيرةٍ وذي اعتقاد جلّ أن يُهدَرا؟

ومن قول حسين عرب مخاطبًا صدّام[2]:

هلا تذكرتَ الكويت وعونَها إذْ أنت رهنُ كريهةٍ وطِعَان؟

هلا تذكرتَ البلايين التي هدرتْ عليك وأنت حلسُ هوان؟

هلا تذكرت العروبة تفتدي بغداد بالأموال والأخْدَان؟

هلا تذكرت الرجالَ وكلُّهمْ كانوا وراءك في مجال رهان؟

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 1، ج1.

(2) نفسه: ص 6، ج1.

يـوم ارتـديـت ثـيـابهـمْ مـتـلبّسًـا   نـهـج الـبـراءة فـي ثـرى إيـرانِ

وتمتزج هذه المشاعر بالإحساس بالذهول في مثل قول أحمد محمود مبارك في قصيدته «فتنة هوجاء»[1]:

ويـحـه الـجـاحـدُ مـاذا قـد دهـاه   بـنـصـال الـغـدر يـغـتـال أخـاه
يـطـعـن الـصـدرَ الـذي ضـمّـده   بشغاف القلب . . إذ سالت دماه
يـقـطـعُ الأيـدي الـتـي امـتـدّت لـه   يـوم أن خـارت عـلى الأرض قـواه
يـحـرق الـحـقـل الـذي أطـعـمـه   يـفـسـد الـنـبـع الـذي روّى صـداه
يطفـئ الـصـبـح عـلى من أوقـدوا   شـحـمـهـمْ نـورًا تـجـلّى فـي دجـاه

ويجسّد الشعر عمق الإحساس بخيبة الأمل عند من كانوا يعلقون عليه آمالاً عِراضًا، على نحو ما نرى في قول عبد الله بن إدريس الذي يزيده الخطابُ حدة إذ يقول[2]:

حَسِبُوكَ شـهـمًـا تـعـرف الأعـرافـا   وتـقـيـم وزنًـا لـلـجـوار مـعـافـى
حَسِبُـوكَ تـعـرفُ لـلـمـروءةِ حقـهـا   فـتـردّ بـعـض جـمـيـلـهـم ألـطـافـا
وتـقـولَ شـكـرًا يـا كـرامُ فـإنـنـي   بكـم انتصرت وفضلكـم قد وافـا
حَـسِـبُـوكَ فـارس أمـةٍ مـطـعـونـةٍ   تـتـألـف الـفـرسـانُ لا الأجـلافـا
ولـشـدَّ مـا ذَهِـلُـوا بـأنَّـكَ غـادرٌ   لـمـا طـعـنـت الـنـبـل والأعـرافـا

وقد يجاوز الأمر ذلك الحدَّ إلى السباب المباشر الصريح،

(1) أحاسيس اللظى: ص 123، ج1.
(2) نفسه: ص 21، ج1.

وهذا كثير، نجده في شعر إبراهيم فودة وأحمد العرفج وعائض القرني وحمد العسعوس، ومحمد العتيبي، وعبد الله الخثعمي، وأحمد سويلم... وغيرهم[1].

ولا ينفي هذا أن جانبًا من شعر هذا المحور آثر في خطاب صدام النصح، والأمر بإعمال العقل، والرجوع إلى الرشد، وذلك مثل قول عبد الرحمن صالح العشماوي[2]:

يا أيها الباغي الذي افترش الهوى وبكل معنى للضلال تدثرا

إن كنت ذا عقل ففكر برهةً ما خاب ذو عقل إذا ما فكرا

وغير ذلك من شعر مصطفى زقزوق، وعبد الله جبر، وعلي زين العابدين، وسواهم.

ولعلَّ أهم ما اجتمع عليه كثرة الشّعراء في خطاب صدام أمران:

الأول: تأنيبه على ما كان منه خلال حربه إيران، والزج بشباب المسلمين، ثم التسليم في لحظة واحدة بكل ما أرادت إيران.

الثاني: تفنيدُ مزاعمه في الدفاع عن الدين، والتحدث باسم المسلمين.

فمن الأول قول إبراهيم العواجي[3]:

يا مشعل النار والأطماع غايتهُ خذها بكفك أرتالاً من الذهبِ

(1) راجع أحاسيس اللظى: ج1 ص 15، 138، ج2 ص 52، 104، 108، 243، ج3 ص 37، 260.

(2) نفسه: ص 41، ج1.

(3) نفسه: ص 32، ج1.

ماذا تقول الثكالى؟ لست تسمعها　　مليون روح وأعوامٌ من السَّغبِ
ماذا سيكتبه التاريخ؟ نرجسةً　　كانت هي الحرب أم شيئًا من اللعبِ
أم خطة، خدعة، تغتال قدرتنا　　ردحًا من الزمن القاسي، من التعبِ
دعوتهم فاستجابوا دونما وجلٍ　　وصدّقوك وما ظنّوك بالذئبِ
مزقتهم إربًا والقدسُ قابعةٌ　　تبكي كرامتها من فعل مغتصبِ
فكيف يعلو نداءُ الحق مئذنةً　　وحولها ساسةٌ يعلون بالصخبِ

ومنه كذلك قول عبد الله جبر[1]:

دنيا العروبة قد أشعلتها حممًا　　ورحت منكسرًا للفرس تعتذرُ
من بعد مليون فرد مُزِّقُوا بددًا　　كأنهم في عداد الخلق ما ذُكروا
ركعت تسأل ما قد كنت ترفضه　　والخصم يضحك مزهوًا ويفتخرُ
أعطيته كل ما يبغي بلا ثمنٍ　　ما كنت ذا كرم بل حفك الخطرُ

ومن الثاني قول محمد نور الدين:

يا عصبةَ الدينِ رُدّي عصبة الكذبِ　　وقوّمي عوج الدجّال واحتسبي
لا يخدعنك تهريج الدعي وما　　يثيره المرجفُ الكذاب من صخبِ
أكلما لاح للطاغوت مصرعه　　يستعمل الدين سردابًا إلى الهربِ
من ذا يصدق (صدامًا) وفريته　　بأنه فارس الإسلام في الكربِ
وما رأينا له دينًا ولا خلقًا　　ولا مروءة ذي أصل وذي حسبِ
إسلامه فريةٌ يبدي حقيقتها　　جنوده بين سفّاح ومنتهبِ

(1) أحاسيس اللظى: ص 110، ج1.

على هذا النحو شغل صدّام الشعراء كما شغل سواهم، وتناول شعرهم جزئيات صورته الكالحة في أبعادها السلوكية الظاهرة، وأبعادها النفسية الموجعة.

المحور الثاني: تحريض العراقي واستنفارُه

لقد كان الشاعر العربي المسلم واعيًا تفاوت المواقف، عارفًا بحقيقة ما يعانيه إخوتهُ في العراق، فلم يأخذهم بجريرة الحاكم، بل رأى أن واجبه الإسلامي يحتّم عليه النصح والتوجيه والتحذير لهم، وهذا ما تكرر كثيرًا في قصائد شعراء الأزمة على تفاوت في المدخل والحدَّة. . من ذلك قول عبد الرحمن العشماوي[1]:

يا إخوة الإسلام في بغدادنا ... كُشفَ الستارُ وقد عرفنا المخبرَا

فإلى متى تستسلمون لظالمٍ ... نشر الغبار أمامكم، وتهورا؟

ومضى يبثّ لكم دعايته التي ... أعمى بها نظرَ الحكيم وخدّرا

وإلى متى يبقى يصبُّ دماءكم ... في كأس نزوته شرابًا أحمرا؟!

وإلى متى يرمي بكم إخوانكم ... والقدس يفرك راحتيه تذمُّرا؟

ومنه قول إبراهيم البكري[2]:

بغدادُ عذرًا فقصدي طغمة حكمت ... أهلوك(كذا) ظلماً وخلت عيشهم نصبا

وما العراق أهاجي إنما فئةً ... من الطغاة. . وهم عن أهلنا غُرُبا

ومثل ذلك نجده كثيرًا عند محمود عارف، وأحمد العرفج،

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 41، ج1.

(2) نفسه: ص 97، ج1.

وأحمد النعمي، وغيرهم دون أن تجاوز أشعارهم هذين المعنيين بكثير.

ويتصل بهذا المحور بصورة وثيقة المحور الثالث وهو:

المحور الثالث: خطاب بغداد

كثر في شعر الأزمة توجّه الشعراء إلى خطاب بغداد، فبغداد تاريخ عربي طويل، وميراث مشترك، ورجالات يعدون رموزًا حية في وجدان العربي، وعقل المسلم. ولقد انصرف هذا الخطاب إلى عدة أمور منها:

1 - إنكار صورة واقعها الراهن، ومحاولة وقفها على بشاعة حاضرها، مقارنًا بالماضي المشرق الذي تستعاد ملامحه، ويشار إلى رجالاته. وهذا ما يبرز في قصائد القصيبي والنعمي وغيرهما.

2 - حثها على التمرّد والثورة، وتحذيرها من الاستسلام لتيار المسخ الذي يراد بها. وهذا ما يبرز عند الخطراوي وسعد ابن حسين وغيرهما.

3 - بثّها الأسى والحزن الذي يستشعره من اكتوى بالمأساة المنسوجة على أرضها، ويقترن ذلك بشيء من اللوم، مع عدم انقطاع الأمل في الإفاقة، والارتداد إلى سواء السبيل. ويتضح هذا عند السّروجي والخطراوي وعبد الله جبر وغيرهم.

4 - طرح الأبعاد البشعة على مسامعها، على نحو يجسد

الذهول والإنكار وقدرًا من التشاؤم... وهذا يتبدى عند القصيبي وفاروق جويدة وغيرهما.

5 - شحنها واستثارتها ضد حكامها خصوصاً، وهذا ظاهر في شعر البكري والسّروجي وأحمد عبد القادر المهندس وغيرهم.

وإذا كان المجال يضيق عن الاستشهاد لكل هذه الجزئيات فلابد من الإشارة إلى أن قصيدة القصيبي «بغداد» تعد أول ما قيل في خطاب الشّعراء لبغداد، وتعد أفضل ما قاله من شعر يتعلق بهذه الأزمة، وقد مارست سلطانًا تأثيريًّا متفاوتًا على كل ما أعقبها من قصائد؛ حتى إن كل القصائد اللاحقة لا تخلو من عبقها. وأكتفي منها بأبيات يقول فيها[1]:

سترت وجهي يا بغداد من خجلي   وصحت: قل يا فمي شعرًا فلم يقلِ

وقلت بغداد هذي كيف تنكرها   ألم تكن هي وحي الحبّ والغزلِ؟

ألم تكن في جبين العرب ملحمة؟   ألم تكن هي شوق الفارس البطل؟

ألست تذكر قمراء بدجلتها   تطارح النهر ما يرضاه من قبل؟

أين القصائد غراء مجنّحة   عن الظبا، والظبى واليأس والأمل؟

فأعدل الشعر يا بغداد في قلمي   أنشد الدمع يا بغداد في مقلي

بغداد ويحك ما بال الرشيد غدا   لصًّا جحافله من قاطعي السبلِ

وخبريني عن «المأمون» كيف سرى   في الليل يغتصب الجارات بالحيل؟

(1) أحاسيس اللظى: ص 30، ج1، وديوان الشاعر ص 45.

وأيـن «معـتـصـم» كـنّـا نـؤمّـلـه ... فجاء يشطبنا من زمرة الدول؟
أين ابـن حـنـبـل والـقـرآن فـي يـده ... يـرد بـغـدادَهُ عـن مـوقـع الـزلـل
أهـذه أنـت يـا بـغـداد؟ أم رحـلـت ... بغداد في أَسْر «هولاكو» ولم تزل؟

المحور الرابع: الازدراء والسخرية بموقف مؤيدي صدام

منذ اللحظة الأولى التي تحددت فيها مواقف الحكومات والشعوب، بدا موقف مؤيدي الغزو وقادته موقفًا مشتبهًا فيه، يفضح ضروبًا من الزيف والانتهازية، ويكشف ألوانًا من الضعة والجحود، ونكران الجميل، ولقد كان شعر الأزمة سابقًا وصريحًا في تعرية تلك المواقف، والتنديد بها.. ظهر ذلك في فترة مبكرة في قصيدة القصيبي «أبا فيصل»[1]، وقصيدة علي النعمي[2] وغيرهما.

ثم إن موقف هؤلاء المؤيدين ازداد عريًا وافتضاحًا بعد أن كشف الله الغُمّة، فكان الشعر متابعًا للصورة، وكان الشعر راصدًا للموقف، وهذا ما نلاحظه في قصيدة أحمد بن إبراهيم مطاعن «عاصفة الصحراء»، التي منها قوله[3]:

تسّاقطُ تحت وطء الحسم أقزام ... وحطمت بحسام الحق أصنام
وقارئو الكف من شام ومن يمن ... والـمـرجـفـون وأنـصـاب وأزلام
والضالعون حيارى في مزالقهم ... من بعد منعطف في خبثه هاموا

(1) أحاسيس اللظى: ص 26-29، ج1.
(2) نفسه: ص 50-55، ج1.
(3) جريدة الرياض، عدد يوم 3 رمضان لعام 1411هـ.

هــذا يــســطّــر لــلأبــواق مــهــزلــةً   وذاك يعوي بصوت البُهتِ زمَّام
وثــالــث خــاســر بــارت تــجــارتــه   ورابــع ســاقــه بــالــسّــوط هــدام
غربان بَيْنٍ عـلـى أعواد مشنقةٍ   دعــاة شــرٌ ونــعَّــاق ونــمّــام
يقودهم مارق قد ساءت سريرته   نـحـو الـدمـار ولـلـويـلات إقـحـام

المحور الخامس: تصوير فجائع الغزو

خلَّف هذا الغزو الوحشي ـ كما نعرف ـ العديد من القصص التي تتضمّن فجائع بشعة، وضروبًا من التخريب والإفساد، والاجتراء على حرمات الله وخلقه... ولا يكاد يتخيل المرء الشيطان مجترئًا عليها.

وكان طبيعيًا أن يتوقف الشاعر أمامها ذاهلاً مرة، ومستنكرًا أخرى، ومتَّهمًا بالوحشية والإجرام ثالثة. وجاء تصوير هذه الأحداث الفظيعة في شعر الأزمة على نحو إجمالي عام أحيانًا. وجاء مفصلاً أحيانًا أخرى.

فمن الأول قول إبراهيم المدلج[1]:

نام الكويت قرير العين.. آمنة   نـسـاؤه، وعـيـون الـغـدر لـم تـنـم
وقد صحا، وهو أشلاء ممزّقة   والحقد يفتك بالعهود والذمم
نهب وسلب، وتشريد، ومفسدة   وهتك عرض، وإجرام وسفك دم

ومثل ذلك يبدو في تناول محمد علي مغربي وحسن دغيري وحسين عرب، وغيرهم.

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 45، ج2.

أما الثاني، فمنه تناول علي سروجي، ومصطفى الشهري، وعويض القحطاني، وصالح إبراهيم القوضي... وغيرهم.

وكان طبيعيًا أن تستلفت أحداث الليلة الأولى للغزو بصفة خاصة أنظار الشعراء؛ لهول ما وقع فيها من جهة، واقترانه بعنصر المفاجأة والوحشية من جهة أخرى، وهذا ما بدا واضحًا عند صالح الشايجي وعبد العزيز العبد الله وحسناء القنيعير... وغيرهم.

المحور السادس: صوت الكويت

فالكويت الوطن.. والتاريخ.. والكيان هي الضّحية المباشرة، ولذا نراها في شعر الشّعراء تئن مما أصابها على نحو ما تجسّده قصيدة عبد الله سعيد المالكي، ونراها تخاطب مغتصبيها لائمة مؤنبة، كما تصوّرها قصيدة علي زين العابدين، ونراها ترفض ما أصابها، وتظهر التماسك، وتعلن الإباء، كما هي الحال في قصيدة علي أحمد النعمي. ونرى أهلاً يتمسّكون بها، ويصرون على استعادتها، ويؤكدون رحيل سالبيها، ويعلون راية حريتها كما يظهر جليًّا في شعر حصة الرفاعي وسعاد الصبّاح وغيرهما. ونراهم كذلك يظهرون الحب الأبدي لها، وفرط الشوق إليها، ويتوقون إلى سلامها.

ويمكن تبين قوة هذا الصوت في بعض شعر سعاد الصبّاح التي تقول فيه[1]:

سيرحل المغول

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 132، ج2.

عن كل شبر من أرضنا

سيرحل المغول

ويرجع البحر إلى مكانه

ويرجع النخل إلى مكانه

ويرجع الشعب الكويتي إلى عنوانه

وترجع الشطآن، والأمواج، والحقول

وتشرق الشمس بكل بيت

وترجع الكويت للكويت

المحور السابع: التوجه إلى خادم الحرمين

لاشك أن ذلك الحادث كان محنة امتحن بها العرب عموماً، ومنطقة الخليج العربي خصوصاً، وكان نصيب السّعودية من ذلك أكبر من نصيب سواها. ولقد بدا خادم الحرمين - منذ البوادر الأولى - رابط الجأش، حصيف الخطى، أهلاً لمواجهة الخطب، فأراد بنو وطنه أن يثبتوا له أنهم أهلٌ كذلك لمواجهة تلك الشدة، ومن ثم راحوا يباركون الخطى، ويؤصلون شجاعة الموقف، ويفيضون في المدح والثناء، على نحو ما نرى في قصائد غازي القصيبي وسعد بن حسين وعائض القرني وعبد الله باشراحيل ومحمد عباس خلف وغيرهم. كما راحوا يجدّدون البيعة، ويظهرون الاستعداد للجهاد من خلف مليكهم، وهذا ما يبدو في قصائد حسين عرب وعدنان الشايجي ومحمد سعد العجلان وحسن العمري وغيرهم.

من ذلك قول عدنان الشايجي[1]:

يا ابن الجزيرة والوفاء شعارنا ... لك أرخصت أرواحها الأبناءُ

الشعب بايع بالولاء مليكه ... فإذا الجميع بظله سعداءُ

وطني وأنت مليكه أكرم به ... وطنًا تهاب ليوثَه الأعداءُ

يا زارعًا فينا الوفاء لموطن ... يسقي الضمائر للنماء ولاءُ

يا موقدًا فينا الحميّة، درعنا ... همم الرجال إذا اعتدى الدخلاءُ

اصرخ بنا يا فهد ترتجف العدا ... رعبًا لتحفر قبرها الجبناءُ

اجعل حسامك في الأكف مصافحًا ... سبل المعالي حيث لاح بلاءُ

اضرب بنا يا فهدُ، سيفك قاطع ... بصقيل رأيك تنجلي الضراءُ

ومنه قول حسين عرب[2]:

(يا خادم الحرمين) خذ بزمامها ... واسلك سبيل السلم والإيمانِ

وإذا العوان تكشّفت أنيابها ... ومضت تجوس مسالك الشيطانِ

فاضرب بنا وجه العدو نردها ... في نحره بالويل والخسرانِ

لسنا جنود غواية وعداوة ... إنا جنود هدايةٍ وأمانِ

وغير ذلك كثير عند الشعراء السابق ذكرُهم وسواهم.

المحور الثامن: صوت الإباء ونداء الحماسة

رغم فداحة الخطب وشدة وقع الكارثة.. كانت العزائم

(1) أحاسيس اللظى: ص 126-127، ج1.

(2) نفسه: ص 7، ج1.

صلبة، والهمم عالية، والأنفس أبية، فلم تهِن العزائم، ولم تَخُرْ الهمم، فظلت الأنفس صلبة في مواجهة خطبها، وتجسد هذا شامخًا في شعر كثير من الشعراء، وتعد أشعار سعاد الصباح أبرز أشعار ذلك المحور. . تقول[1]:

سوف نبقى واقفين

مثل كل الشجر العالي، سنبقى واقفين

سوف نبقى غاضبين

مثلَ الأمواجِ في البحر الكويتي

سنبقى غاضبين

أبدًا ـ لن تسرقوا منا النهارا

وتقول[2]:

نحن يا قوم هنا

نحن يا قوم هنا

هذه الأرض من الماء إلى الماء. . لنا

ومن القلب إلى القلب. . لنا

ومن الآه إلى الآه. . لنا

كلُّ دبوس إذا أدمى بلادي

(1) أحاسيس اللظى: ص 124، ج2.

(2) نفسه: ص 127، ج2.

هو في قلبي أنا

نحن باقون هنا

وتقول[1]:

سنغرق التتار في بحارنا

سنغرق التتار

ونسترد حقّنا بالسيف، والصمود، والإصرار

ويلهب الشعر حماسة المنكسر، فيجبرُ كسرَه، ويقود خطاه إلى ساحة الشّرف والجهاد، حيث يرى النصر وشيكًا، والبطولة غاية.. وهذا ما نلمسه في مثل قول محمد هاشم رشيد إذ يقول[2]:

يا أخي في الكويت، قد أزف النصرُ م   فدعنا نزحف على الأشلاءِ

فطريق الجهاد، يخضرّ بالنار   ويزهو على ائتلاف الدماءِ

نحن جئنا هنا، لنقتحم الهول   ونمضي كالزعزع النكباءِ

ونخوض اللظى المدمدم والرعب   ونرمي الأنواء، بالأنواءِ!

* * *

فطأ الصخر شامخًا، واسحق الشوك   ومزق جحافل الديجورِ

واحتضن عاصف اللهيب بقلب   يتحدى سناه ليلَ القبورِ

نحن في موكب الزوابع، فلنمض   إلى معقل الظلام الضريرِ

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 132، ج2.

(2) نفسه: ص 60، ج1.

وندك الطغيان بالصبر، والإيمان والعـزم والكـفـاح المـريـرِ؟

المحور التاسع: مراجعة الواقع العربي العام

حتمًا كان واقع الأمة العربية في حاضرها وموقعها من عالم اليوم سيستوقف الشاعر العربي في مثل هذه الظروف، وحتمًا سيستشعر الأسى لهذا الواقع، ويبكي ماضيها، ويتعجبُ من تعثر مسارها، ويدرك بُعْدَ الشُّقَّة بين حالي أمة العروبة والإسلام، وما أهول أو أغرب النتيجة!

لأجل هذا غلب الإحساس بالإحباط وخيبة الأمل على مشاعر جلّ الشعراء الذين يمثّل شعرهم هذا المحور. نرى ذلك في شعر يحيى توفيق إذ يقول[1]:

متى تزول رياح الحزن يا وطني   متى نرى العرب في صدق قد اتحدوا

متى نراهم أضاءوا الليل واتفقوا   على سلام فلا (عبس) ولا (سعدُ)

بل أمة وحّد الإيمان قوّتها   فلا تهون ولا يزري بها أحدُ

متى؟ متى؟ يا فؤادي إننا عربٌ   فهل تُصَدِّقُ أنا سوف نتحدُ

ومن شعر حسناء القنيعير إذ تقول[2]:

وأوغلتُ في عمق التاريخ

حيث بكتِ الأعرابُ

ولطمت الخدودَ نساءُ قيسٍ.. ونساءُ مضر

(1) أحاسيس اللظى: ص 105، ج1.

(2) نفسه: ص 146، ج2.

ويلَ العرب من العربِ
أهؤلاء أحفادُ أبي بكرٍ، وعثمان، وعمر؟
الذين جازوا الصحارى
وقادوا جيوش الظفرْ؟
أيقتلُ بعضهم بعضًا؟
بئس القاتلُ والسلاح
بئستِ الغاية والمنتصر
مَنْ رفع قميص عثمان؟
مَنْ علق الفتنة. . على قوس ووترْ؟
مَنْ أوقد الخليجَ نارْ؟
مَنْ صبَّ الزيتَ على الشررْ
ليت سلاحًا أشهره العُرْبُ للعُرْب انكسرْ
يا أحفاد سعدٍ وخالد. . .
يقهقه التاريخ. . وكم في التاريخ من عبرْ؟

والحقيقة كانت هذه الوقفة المتأنية لمراجعة الواقع العربي سبيل تشكل رؤية كلية عند بعض الشّعراء الذين وفقوا في التعبير عنها من خلال قصيدة واحدة أروع تعبير، فكانت هذه القصائد قمة الحصاد الفنّي لشعر الأزمة. وإذا كان لابد أن نذكر أسماء بعض هذه القصائد فإننا نذكر قصيدة محمد العيد الخطراوي «المأتم والأسئلة» وقصيدة سعيد السّريحي «الدخول في دائرة التشابه»

وقصيدة فاروق شوشة «يقول الدم العربي» وقصيدة فوزية الجار الله «كلماتٌ خارج الأزمة» وإن لم يكن هذا حصرًا على أية حال.

المحور العاشر: تسجيل فرحة النصر

بقدر ما كان وقع الصدمة كبيرًا كانت البهجة بالنصر مسعدة وكبيرة، وكان الشاعر العربي مهيأ للتغنّي بهذا النصر، وإعلاء صوت تلك البهجة التي غمرت أنفس كلّ المنصفين؛ فتدفّقت ألحان الشعر بما يطرب من النغمات، وتبلور من هذه النغمات ثلاثة مسارات شعرية:

الأول: تصوير الفرح الذي غمر النفوس، وبيان سعادتها بالنصر، وذلك على نحو ما نرى في قول منصور دمّاس[1]:

زغردي يا كويتُ، ضاهي مجالا ... منزل النجم بهجةً وجمالا

زغردي وارقصي وغنّي حبوراً ... وتسامي سعادةً ودلالا

أسمعينا بعودة الأهل أحلى ... أغنيات، ذوبي يذوبوا وصالا

وارفعي للسماء عيناً لعينٍ ... ترسم الحبّ في الأديم جلالا

الثاني: اقتران التعبير عن هذه الفرحة بتهنئة خادم الحرمين، وذلك ما نراه في قول مصطفى زقزوق[2]:

رقصت على فنن الربيع المغدق ... بشراك بالنصر العظيم المطلقِ

واستفتحت سبل السلام مؤزرًا ... واستغلقت باب الدمار المرهقِ

وعن انتصار الحق كان حديثها ... متفائلاً في موجه المتدفّقِ

(1) جريدة الرياض، 1 رمضان، العدد 8701.

(2) المدينة، 6 رمضان.

وبعد أن يسرد تفاصيل جريمة صدّام في حق العراق والكويت والعرب جميعًا، يقول:

ياخادم الحرمين كلُّ ولائنا ... من مسجد يهدي ومن إستبرقِ

والتهنئات على انتصارك كلُّها ... نشوى تطوف بحسنها المتألقِ

الثالث: تأنيب صدام والسّخرية من رعونته، واستعادة مشاهد حرب التحرير الخاطفة، وذلك كما في قول محمد بن سعيد العجلان[1]:

قد كان يحسَبُها مداعبةً ... والآن أدرك أنها جِدُّ

هبت من الصحراء عاصفةٌ ... منها قلاع الظلم تنهدُّ

دكت حصون البغي فاندحرت ... آمال من نحو الحمى مدّوا

هذي الكويت يلوح بارقها ... فلقد دنا في ساحِها الوغدُ

وكذلك قول علي حسين عامر[2]:

قد رامها صدّام حربًا ... واستخفّ بنصح عاقلْ

كان الهجومُ مباغتًا ... مثل العواصف بالقنابلْ

سربٌ يغيرُ، وآخرٌ ... في إثره من دون فاصلْ

هذا جزاءُ المعتدين ... الحالمين بملك بابلْ

ولكن الملاحظ ـ على أية حال ـ أن الفرحة العملية بالنصر، والانشغال بما بعده صرفت الطاقة ووجهت الاهتمام وُجُهات

(1) الرياض، 1 رمضان، العدد 8301.

(2) المدينة، 22 شعبان، الجمعة.

أخرى. ومن ثَمَّ بدا الشعر فيما بعد النصر ضئيلاً كمًّا، متواضعًا كيفًا، لا يرقى إلى مستوى المقارنة بما كان عليه عقب الغزو، وعلى امتداد زمن استكشاف آثاره القريبة والبعيدة، أو إدراك تلك الآثار إدراكًا واعيًا ومثيرًا.

تلك هي أهمُّ المحاور أو المسارات التي سلكها الشاعر العربي تعبيرًا عن وقع أزمة العربي الأخيرة في نفسه، ولاشك أن تعدّدها وتنوّعها يدلاَّن على عمق الأثر الذي أحدثته هذه الأزمة في وجدان الشاعر، وخصب التجربة التي هزت منه العقل والوجدان.

ثانيًا ـ السمات والملامح الفنية في شعر الأزمة

1 ـ ثنائية الشكل

أبرز الملاحظات الشكلية التي تلفت الناظر في هذا الشعر، توزُّعُه بين الإطار العمودي التقليدي، والشكل الحديث أو شعر التفعيلة، مع اتضاح الكثرة والغلبة الكمية للأول على الثاني. هذا عدا الكثير من نماذج الشّعر العامي الذي لم تشمله الدراسة.

أما أمر الإجادة الفنية أو التوفيق في توظيف أدوات التشكيل الجمالي فليس رهنًا بهذا الإطار أو ذاك.. ففي الشكل العمودي جيد ورديء، كذلك الشأن في القصائد ذات الشكل الجديد.

فمن جيد الشكل التقليدي قصيدة «بغداد» لغازي القصيبي [ص 45 من ديوانه] ومن رديئه قصيدة «نحن الحجاز» للشاعر نفسه [ص 51، 52 من ديوانه] ومن جيد الجديد قصيدة محمد الخطراوي «المأتم والأسئلة» التي منها قوله:

ووددتُ لو أن المهارَى تعود إليّ

لأحمل زادي على كتفيها وأمضي

لمنتجعات الإباء بجبّانة عربية

أُنقِّبُ فيها عن اسمي

واقرأ كلَّ شواهدها الطاعمات الترابَ. .

المكبلة المثقلاتِ بأسمائها الراحلة

لعلي ألقى مثابا

أداري به خجلي من بنيّ

وأحفادي القادمين بلا رغبة في الحياة

ومن رديئه قصيدة الشاعرة بتول فواز «كويت حبيبتي» التي تبتدئها قائلة[1]:

كويت حبيبتي لا تحزني

سأعود إليك. . أضمك بين جوانحي

آه يا كويتَ الشرفاء، يا كويت الأوفياء

إنّ صرختكِ تدوّي

في كل مكانٍ وعبرَ الضمير العربي

تهشم الضلوع

تقطعُ الأوتادَ

تطفئ الشموع

(1) أحاسيس اللظى: ص 119، ج3.

تغرقُ الجموع

. . . الخ

2 ـ التعبير بالصورة

بدا التعبير بالصورة الفنية ـ التي يتفاوت نصيبها من النجاح ـ من أبرز أدوات التشكيل الجمالي في قصيدة الأزمة. وطبيعي جدًّا أن تأتي الصورة متفاوتة الإنجاز من شاعر إلى شاعر، ومن موقف إلى موقف. . بل من قصيدة إلى قصيدة عند الشاعر نفسه، وربما من مقطع إلى مقطع داخل القصيدة الواحدة، كما سبقت الإشارة لارتهان ذلك بأمور عديدة ومتشابكة.

ومن الصور التي تجسّد الواقع الكريه الذي نسجه الحدث المرفوض تصويرًا رومانسيًّا حزينًا قول عبد الوهاب البياتي[1]:

قمري الحزين

البحر مات وغيبت أمواجُهُ السوداءُ قَلْعَ السندباد

ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس والصدى المبحوح

والأفقُ كفَّنَه الرماد

فلمنْ تغني الساحرات؟

والبحر مات

والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دنيوات

كانت لنا فيها، إذا غنَّى المغني، ذكريات

(1) أحاسيس اللظى: ص 155، ج2.

غرقت جزيرتُنا، وما عاد الغناءْ . .

إلا بكاء

ومن الواضح أن مفردات الصورة، الحزين، مات، غيبت، السوداء، كفنه، الرماد، يطفو، غرقت، بكاء . . . تبدو مادة متخيرة بدقة، تؤهلها لأن تكون عناصر فعالة في تشكيل ذلك الواقع المحبط المرفوض. فإذا أطلقنا الوقفة المستبينة للعلاقات الرابطة بين هذه المكونات والإشعاعات التي تبثها هذه العلاقات؛ اكتملت مقوماتُ التشكيل الصوري، وتراءى لنا العمقُ الوجداني الذي يختلج منه، والقدرةُ على استبطان التجربة بوعي وصدق.

ومن الصور التي تجسّد عدم قدرة الإنسان المنكوب بآثار تلك الأزمة على تجاوز ألمه . . حتى حين يمارس الفعل الإيجابي في اتجاه ذلك التجاوز، قول محمد مرسي(1):

غسَّلتُ قلبي من مياه البحر

نظفته من حَمَأ الزمان

من بُقَع الأحقادِ . . والأحزان

لكنني

لما أعدته . . إلى الضلوع

قابلت فيه

حقديَ العظيمْ . . حقديَ القديم . .

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 246، ج2.

على الذين اغتصبوا

حديقتي.. وزوجتي.. وطفلي

وفرحةٌ.. كانت هناك

حنطوها.. مثلي

ولكن قد تأتي الصورة غير موفقة، أو ملائمة لسياقها النفسي والإيحائي في بعض الأحيان كقول الشاعر (أحمد سالم باعطب)، يصف فزع الآمنين ليلة الغزو[1]:

أرعَبَ الأهل فما تحسبهم إلا سكارى

أو قول الآخر (الخطراوي)[2] يصوّر رضا صدّام، بعد أن حدث ما أحدث من تخريب وتدمير:

ثم انثنيت مقهقهاً   ووضعت ساقًا فوق ساق

وقد تأتي الصورة مجافية لإطار التجربة ومجالها بصفة عامة؛ فتبدو كما لو كان الشاعر قد اجتلبها من مخزونه المعرفي، أو من رصيده الشّعري المنتمي إلى تجارب بعيدة كانت غالبة على إبداعه من قبل، كما يظهر في قول الشاعر (القصيبي) الذي يصور العلاقة السابقة بالغازي فيقول[3]:

وأخذناك إلى أضلاعنا

وسقيناك من الحب رحيقا

(1) أحاسيس اللظى: ص 114، ج1.
(2) نفسه: ص 9، ج3.
(3) نفسه: ص 25، ج1.

. . . . . .

وزرعناك على أجفاننا

ونشرنا فوقك الهدبَ الوريقا

فلو وضعت هذه الصور في سياق التعبير عن تجربة عاطفية لبدت أكثر تواؤمًا وانسجامًا.

3 ـ توظيف المعطيات التراثية

ومن أبرز الملامح الإيجابية في قصيدة الأزمة حسنُ توظيف التراث الديني والتاريخي على نحو يجعل من هذا العنصر أو ذاك ـ في الأعم الأغلب ـ رمزًا فعالاً. . ثريًا ومُشِعًّا، يستطيع الشاعر أن يعتمد عليه في تفجير شحنات هائلة من فيض الأحاسيس الصادقة، وثمار التجربة الراهنة، فمن الأول (أعني التراث الديني) قول الخطراوي في قصيدته «بكائية على حدود الموت».

أريد واديًا مقدّسًا. . تحتضنه الأشجار

ينام فوق صدر الطهر همسةً عذراء

أدخُله وأخلعُ النعلين

وأحتمي (بالطُور)، أمسكُ (الجُوديّ) باليدين

فترتوي بالنور كلُّ تلعةٍ غبراء

. . . . . .

فالوادي المقدّس المنشود هنا الواقع النقيّ الذي يفتقده الشاعر، ويفتقد معه نقاء الأنفس وطهارة المسلك؛ وبافتقاده يفتقد

الراحة، والإحساس بالأمان، والاتكاء على أصول صلبة وجذور قوية.. بل يفتقد النور الذي يعينه على توقّي عقبات المسار الشائك في رحلة الحياة أو التواصل مع الأحياء. ويأتي استمداد هذا الرمز من القرآن الكريم موحيًا إيحاء شفيفًا بالوجهة التي يريد الشاعر أن يلفت إليها، ويرى فيها سبيلاً إلى بلوغ الغاية المرجوة.

وأما توظيف التراث التاريخي، فيبرز في قصائد عديدة، حيث جاء في بعضها رمز استلاب وتهكم، كما في قول أحمد عبد الهادي[1]:

وأتى مسيلمةُ الكذوبُ ليدّعي   أن الجزيرة تستميل سواكا

أو رمز افتقار واستثارة، لقول محمد بن سعد حسين[2]:

بغدادُ.. هل نامت عيونُ المجد في دار الرشيد؟

وأحيانًا يكون تجسيدًا لمفارقة مثيرة كما في قول الخطراوي:

فقد ضاقت الأرض باللجم الآبقة
وبالحمحمات النشازْ
وساد الهجينُ من الخيل..
أقبل فرسان عبس وذبيان
من كل صوب لداحسْ
فما أرخصَ الدمَّ يسفحُ..

(1) أحاسيس اللظى: ص 164، ج1.
(2) نفسه: ص 80، ج1.

لكنهم يجهلون
فأين الأصيل المسوّمُ من خيل بدر وحطين؟
من أجلنا كانت المعركة
أضعنا الطريق إليها
وعدنا نبارك حرب البسوس

4 ـ التضمين

ورد التضمين كثيرًا في قصيدة الأزمة، وكان أحيانًا تضمينًا للشعر، خصوصاً الأبيات الذائعة، التي تحمل طابع الحكمة، استمدادًا من كبار شعراء الحكمة في الأدب العربي، على نحو ما نرى في قصيدة عبد الله بن محمد بن خميس[1] التي يضمّنها قول الشاعر: (المتنبي) وأبي العلاء:

كن حليمًا إذا بليت بغيظٍ وصبورًا إذا دهتك مصيبة
فالليالي من الزمان حَبَالَى مثقلاتٌ يلدنَ كلَّ عجيبة

وقد يكون تضمينًا للمأثور العربي كقول العواجي[2]:

الراقصون على الحبالْ المبحرون بلا عُبَابْ
الخادعونَ شعوبهم من بعد أن فقدوا الصواب

والملاحظ أن التضمين فيما سبق، وفي غير هذين المثالين يبدو ملمحًا إيجابيًا أو أقله مقبولاً. ولكن يحدث أن يكون استحضارُ النص المضمّن أو المستوحى غير موفق أو دقيق،

(1) أحاسيس اللظى: ص 8-9، ج1.
(2) نفسه: ص 20-21، ج2.

خصوصاً إذا كان لذاك النص منزلةٌ وقداسةٌ دينية، وهذا ما نراه في قول محمد حسن العمري مخاطبًا صدام[1]:

ألست قريبًا من شفا حفرةِ الردى؟ بل أنت منها قاب قوسين أو أدنى

5 ـ الدعاء وصوغ الحكمة

تتراءى الحكمة، ويصاغ الدعاء، في غير موضع من قصائد الأزمة، وكثيرًا ما يكون لهذا أثره في الإيحاء بالرؤية الذاتية، أو المنزع الفردي والثقافة الخاصة. من ذلك قول عبد الله بن إدريس[2]:

يا زارعًا حقل الكراهة بيننا أبدًا ستحصدُ لعنةً تتوافى

يا نقمةَ الله السريعةَ حَطِّمي رأس الجنونِ وقطِّعي الأطرافا

وقول محمد علي مغربي[3]:

العقل أهدى للصواب وإن طغى متجبِّرٌ فالنصرُ للعقلاءِ

فالطفْ بنا يا ربِّ واصرف فتنةً حلّتْ بنا في ليلةٍ ليلاءِ

واقصدْ بسيفك كل باغ مفترٍ وارحمْ عبادك من أذى الجهلاءِ

أما أبرز الملامح السلبية فتتمثل في:

1 ـ الاستجابة للتدفق الخطابي

وتلك سمة بدا شيوعها واضحًا في كثير من قصائد هذا الشعر،

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 157، ج1.

(2) نفسه: ص 22، ج1.

(3) نفسه: ص 24، ج1.

ولم يخلُ منها شعر كبار الشّعراء الذين تميزت أصواتهم. . بل كانت من أوائل الأصوات الفاتحة لهذا الشعر، إن لم تكن أولها على الإطلاق. ونكتفي بشاهد واحد نراه صارخًا في مطلع قصيدة «هذا السَّمُوم» لإبراهيم العواجي إذ يقول[1]:

أقسمت بالله ما هذا من العَرب ولا من الدين عن بعدٍ ومُقتَربِ

بل من بقايا تتار ضلّ عودته واندسّ في رحمنا ضربًا من الجربِ

وراح يبطش في أهليه مفترسًا للأقربين وأهل الدار والنسبِ

لا فرق في عُرْفه إن كان ذا رحمٍ أو من ذوي الجار أو من أقرب الصحَبِ

2 ـ النثرية والتكرار الممل

ومن شأن هذا وتلك أن يقتلا الشاعرية في الشعر قتلاً، فيتحول إلى لغو وطنين لا يحتملهما المتلقي، وهذا يظهر بدرجات متفاوتة في بعض قصائد ذلك الشّعر، ومن أشد النماذج حدّة في ذلك قول أحمد بن عبد الله السالم ساردًا فعل الغزاة بالكويت[2]:

وفيها يقام الشّرع أبيض ناصعًا لقد ملئت أرجاؤها بالمظالم

فلم تتركوا فيها شرابًا لشاربٍ ولم تتركوا فيها طعامًا لطاعم

ولم تتركوا فيها مكانًا لقاعدٍ ولم تتركوا فيها مقامًا لقائم

ولم تتركوا فيها فطورًا لمفطرٍ ولم تتركوا فيها سحورًا لصائم

ولم تتركوا فيها مدادًا لكاتبٍ ولم تتركوا فيها كتابًا لعالمِ

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 32، ج1.

(2) نفسه: ص 68، ج1.

ولم تتركوا فيها ضياءً لناظرٍ ولم تتركوا فيها هواءً لناسمِ

ولم تتركوا فيها طريقًا لخارجٍ ولم تتركوا فيها حصيرًا لنائمِ

ولم تجعلوا فيها وفاءً لمحسنٍ ولم تنصبوا فيها جزاءً لظالمِ

ولا يحتاج الشاهد منا إلى تعليق أو تحليل، يكشف عن أن القارئ لا يكاد يتجاوز معنى إلا ليجد صياغة أخرى له؛ على نحو يدفع المرء دفعًا إلى الضيق والملل، وفرط الإحساس بافتقاد روح الشعر ورِوائه.

3 ـ اتضاح الطابع التقريري والسرد الإخباري

وهذا من شأنه أن يفقد التجربة حيويتها، ويبدّد الإيقاع بالبطء الذي لا يخدم الأداء، كما يضفي على النغم رتابةً مستهجنة.. ومن أوضح شواهده قول عبد الله بن محمد آل حميد[1]:

خَطْبٌ ألمَّ بأمتي فكواني وتفجّرت من هوله أحزاني

في هدأة الليل البهيم تلاحقت بثرى الكويت مدافعُ النيران

من بعد ذاك جرتْ فظاعةُ طغمةٍ يبْيَضّ من أهوالها الفودانِ

ثم يواصل تفاصيل نشره الأحداث على هذا النحو.

4 ـ تكلف التحسين اللفظي

ومن أبرز نماذجه المرفوضة قول أحمد سالم باحطب:

أيُّ جرم لك منه الليلُ يا جارُ استجارا

---

(1) أحاسيس اللظى: ص 116، ج1.

وقول القصيبي:

ونـــحــــن عــــســــيــــرٌ   مــطــلــبــهــا عــســيــرٌ

5 ـ قلق العبارة واضطراب التركيب

وهذا يقع غالبًا بسبب عدم ملاءمة لفظة بعينها لسياقها، ومن ثم فشلها في اصطناع العلاقات الفعالة، أو الاضطرار إلى قافية لا تتواءم مع المعنى المراد. . من ذلك قول العواجي:

اليوم تَنْحَسِر النوايا السودُ في شكل اغتصاب

وقوله:

قتلوا المروءة والأخوة والعروبة والتراب

أو قول الخطراوي:

لا طــفــل يــنــجــو مــن دمــا   رك، لا فــتــاةَ، ولا عِــنــاق

وقوله:

وتــصــوغ مــن آلامــه   لــحــنًــا يَــسُــرُّك فــي الــمــذاق

تلك هي أهم السّمات والملامح الفنية الإيجابية والسلبية التي أمكنتنا تبينها في شعر الأزمة، وهي ـ في جانبيها ـ تؤكد مصداقية هذا الشعر ولا تنالُ من دوره في معايشة ذلك الحدث التاريخي الكبير في هذه الحقبة من حياة أمتنا. . ندعو الله أن تسلم أمتُنا من مثلها ومما هو أدنى أو أسوأ منها.

يتبقى من خطتنا لتناول هذا الموضوع جانب هام، هو الجانب الثالث المعني بـ:

اتجاهات الرؤية

تتبلور أنماط الرؤية الشّعرية خلال أنضج نماذج هذا الشعر، ولا يكاد يجاوز تلك النماذج ما هو دونها من سائره، في ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأول

وفيه يبدو الشاعر مؤمنًا بمهمةٍ كبرى، أو دورٍ ريادي خطير تجاه واقعه، عليه أن يؤدّيَهُما على خير وجه. ويتمثل هذا الدور في متابعة الروح العامة السائدة بين بني وطنه، وشبابهم خصوصاً، يحرُسُ تلك الروح ويتابع انطلاقاتها وانكساراتها، ويعينها على أزمتها؛ فيعلي القيم السامية في مسارها، ويجلّي الصفحات المشرقة، ويحاول تبديد الإحباط الناتج من مشاعر الإباء والصمود.. مصوّبًا بصره إلى المستقبل، معنيًا به، متجاوزًا الماضي، لا ينشغل به إلا بمقدار ما يستمد منه زادًا يقربه من غايته، ولا يتوقف لسكب عبرات الأسى والحزن على ما يتضمّن من فواجع ومآسٍ. ويحرص الشاعر ـ لأجل بلوغ تلك الغاية ـ على تنقية النفوس من الأحقاد والأضغان التي قد تعوق المسار، وتصرف الهمم إلى إيقاظ الفتن، وطلب الانتقام، وتصفية الحسابات على نحو يقعد بالقوى الدافعة، يبدِّد طاقاتها، ويردُّها إلى الوراء.

ومن أنضج النماذج التي تتجلى فيها هذه الرؤية قصائد محمد هاشم رشيد ومحمد التهامي وسعاد الصبّاح.

الاتجاه الثاني

لا يستطيع الشاعر، ممن ينتمون إلى هذا الاتجاه، أن يُنَحِّيَ

عن ذهنه شريط التاريخ العربي الطويل، خصوصاً ما يتعلق منه بالفتن، والهزائم، ومواقف الانكسار والتخاذل، ولا أن يغض الطرف عن أوجه النقص التي يغصُّ بها الواقع، ولا أن يزيح عن كاهله كمًّا ثقيلاً من المثبطات، والعوائق المحبطة، فتبدو الصورة لديه قاتمةً كريهة، ويغلب عليه الإحساسُ باليأس، ونفض اليد من الرجاء في إصلاح الواقع، أو تأميل مستقبل أفضل. وحين نرجع البصر في شعر أصحاب هذه الرؤية لا نجد مفرًّا من القول بأنهم معذورون، ومعهم الحق فيما يستشعرون، لكننا لا نستطيعُ أن نقرَّهم على موقف الهروب والانسحاب، أو نسلم معهم تسليمًا مطلقًا بانتقاء المخرج، وامتناع سبل التغيير، وتبدو هذه الرؤية أوضح ما تكون في قصائد سعيد السّريحي وفاروق شوشة وفوزية الجار الله.

الاتجاه الثالث

ويبدو شاعره واعيًا التاريخ مستوعبًا علاماته البارزة، وربما تفاصيله عند بعضهم، ويبدو ذا حساسية مفرطة في التعامل مع معطيات الواقع. لذلك يعي التجربة التي يمنحها الماضي، ويئن - في الوقت نفسه - من وهن الواقع. وتعينه حاسته السوية، ونضج ثقافته، وتميزُ وعيه على أن يرى المخرج ممكنًا. . غير أنه يتلظى بما يعانِيُه من تخاذل معاصريه وأبناء أمته في مواجهة العقبات التي يضعها بعضنا أو يفتعلها آخرون، أو توضع لنا من هنا وهناك، في طريق الخروج والتجاوز.

وتتضح معالم هذه الرؤية جلية في قصائد الخطراوي، وتَبينُ -

على نحو ما ـ في شعر عبد الرحمن صالح العشماوي وفاروق جويدة.

وأخيرًا.. لقد كنت أؤمل بلوغ تمام الغاية بتحليل فنِّي دقيق ومتأنٍ لنموذج ممثل لكل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة.. لكن هذا عمل غيرُ هيّن، ولا سبيل إلى إيجازه أو التجوُّزِ فيه.. لذلك أرجو أن نلتقي من حوله في دراسة أخرى.

الفصل الثاني

ديوان أبي مسلم البهلاني

تقديم ودراسة

شاعر جماهيري وأبعاد ذاتية

يذهب الراصد لأثر شعر أبي مسلم في المتلقي العربي خلال حياة الشاعر وبعد وفاته (ت 1339هـ) والمتابع لمدى الحفاوة التي يستقبل بها الجمهور العربي المعاصر هذا الشعر، خصوصاً في موطنه الأصلي ـ عمان ـ، التي كان من بعض مظاهرها تسجيل الإنشاد الغنائي لهذا الشّعر، بأصوات حسنة وأداء متميز، على أشرطة إذاعية يقتنيها الناس ويتبادلونها. . . إلى وصف الشاعر بأنه «شاعر شعبي بالمعنى اللغوي للكلمة، لا بالمصطلح الفنِّي المتعارف عليه»[1]، ونحن نفضّل الاستغناء عن التحديد والاحتراز بوصف الشاعر بأنه شاعر جماهيري؛ فذلك وصف ـ فيما نحسب ـ واضح الدلالة في تقدير مدى استجابة المتلقي لشعر الشاعر، وطبيعة تلك الاستجابة، وهو مقياس مقبول في الدرس النقدي الحديث والمعاصر.

---

(1) د. أحمد درويش: مدخل إلى دراسة الأدب في عمان، دار الأسرة، سنة 1992م، ص 154.

من هذا المدخل يبرز التساؤل: ما ملامح ذلك الشعر الذي نزل من أنفس جمهور المتلقين العريض وأذواقهم، على تفاوت أجيال ذلك الجمهور، هذه المنزلة؟ ولكن الإجابة عن هذا التساؤل ليست أمرًا هينًا. إذ تتمثل في دراسة موضوعية هادئة تنشد لنفسها الكمال أو مقاربته، والشمول لمجالات القول من هذا الشعر، وملامح التشكيل الفني فيه. ولابد أن يحكم مسارها نهج علمي، تتخذ فيه المقدمات مكانها ودورها واتساقها؛ حتى توافينا النتائج جلية، لا لبس فيها ولا اعتساف.

والدراسة المشار إليها تحتاج منًّا إلى مدخل تمهيدي نتعرف خلاله إلى المقومات الأساسية المكونة لهوية المبدع، المميزة لشخصيته العربية الإسلامية؛ فسوف يتشكل لدينا من ذلك منطلقات محدّدة وأسس صحيحة ـ فيما نعتقد ـ لمسار الدراسة سواء في جانبها الخاص بمجالات القول وميادينه أو بالجانب الخاص بالتشكيل الفنّي وعناصر الإبداع.

ولد الشاعر ناصر بن سالم بن عديم الرواحي (أبو مسلم البهلاني) عام 1273هـ «وتلقى في عمان تعليمًا قائمًا على دراسة علوم الدين واللغة، ثم انتقل إلى زنجبار سنة 1295هـ وهو في الثانية والعشرين من عمره حيث كان أبوه يعمل قاضيًا في عهد السلطان برغش»[1]. وثمة أشياء كثيرة يمكن تبينها من خلال هذه المقدّمات المحدودة؛ فالتكوين العقلي، في مراحل تشكله الفاعلة

(1) د. أحمد درويش: **مدخل إلى دراسة الأدب في عمان**، ص 152، دار الأسرة سنة 1992م.

والموجهة، ينهض على علوم الدين واللغة، ودعامة علوم الدين النص القرآني، والحديث النبوي، قراءة وتفسيرًا وفقهًا وأحكامًا. ودعامة علوم اللغة جيد المختار من الشعر والنثر على امتداد العصور المختلفة، وما يمكن أن يستثار حوله من مسائل النحو والتصريف والاشتقاق والبلاغة والدلالة. ثم يتشكل للمرء رؤيته لما يطرح عليه، وموقفه من الحياة والأحياء؛ فماذا نتبين من مؤثّرات أخرى في تلك الرؤية وذلك الموقف؟ إن أهم تلك المؤثّرات هنا هي خصوصية النشأة، فهو ابن القاضي المسؤول عن إقامة ميزان العدل بين الناس في بلد كبير، الفقيه بأمور الحلال والحرام، المفتي فيما يعرض من كبار المسائل التي تواجه الدولة حاكمًا ومحكومين. وبعد ذلك يكون العطاء، ويكون الدور. ومادة العطاء، وشاهد الدور عندنا هو شعر الشاعر، ذلك الشعر الذي حظي بتلك المكانة المشار إليها لدى المتلقين. وهنا لابد أن ننتبه إلى أن الرجل ينتمي إلى الجيل التالي مباشرة لمحمود سامي البارودي (ت 1904م)، وعائشة التيمورية (ت 1902م)، والشيخ علي الليثي (ت 1898م)، وعبد الله النديم (ت 1896م)، وعبد الله فكري (ت 1889م)، والشيخ خليل اليازجي (ت 1889م)، ونجيب الحدّاد (ت 1899م)، وخليل الخوري (ت 1907م)، وحسين الطرابلسي (ت 1909م) وسائر جيلهم من شعراء العربية. كما أنه يعدّ معاصرًا لأحمد شوقي (ت 1932م)، وحافظ إبراهيم (ت 1932م)، ومحمد عبد المطلب (ت 1931م)، وإسماعيل صبري (ت 1923م)، وجميل صدقي الزهاوي (ت 1936م)، ومعروف الرصافي (ت 1945م) وغيرهم من صفوة شعراء النهضة الأدبية

المعاصرة[1]. وهؤلاء هم الشعراء الذين اقترنت بهم وبإبداعهم مقوّمات تلك النهضة، وتشكل من هذا الإبداع اتجاه جديد، يحرص على وصل حاضر الشّعر العربي بماضيه في عصور تألقه ونهضته؛ حتى يخرج من ضعفه وهزاله اللذين أصاباه خلال العصر التركي، حيث «كان الشعر العربي يعاني أزمة الضعف والانحلال منذ احتل العثمانيون البلاد العربية»[2]، وهذا الاتجاه هو الذي يعدّ البارودي رائده. «الاتجاه الذي اتجه بأسلوب الشّعر إلى الأسلوب القديم المشرق الحي، البعيد عن التهافت والتستر بالمحسنات»[3].

ويصف أستاذنا الدكتور أحمد هيكل هذا الاتجاه بأنه محافظ بياني، «وليس المراد بالمحافظة أي لون من التقليدية أو المحاكاة بمعناها الرديء، الذي تلغى معه الشّخصية أو تغلق العيون والمشاعر عما يحيط بالشاعر، ويمس نفسه، وإنما المراد بالمحافظة اتخاذ النمط العربي المشرق مثلاً أعلى في الأسلوب الشّعري. وهذ النمط تمثله تلك النماذج الرائعة من الشّعر التي خلفها قمم الشّعراء في عصور الازدهار في المشرق والأندلس، من

---

(1) راجع: لويس شيخو: **الآداب العربية في القرن التاسع عشر**، ج2، بيروت، سنة 1924، ص 12 وما بعدها.

- **تاريخ آداب اللغة العربية** لجورجي زيدان، طبعة دار الهلال، ج4، ص 210 وما بعدها.

- **الأعلام** للزركلي.

(2) د. علي الحديدي: محمود سامي البارودي، **أعلام العرب**، ص 50.

(3) د. أحمد هيكل: **تطور الأدب الحديث في مصر**، دار المعارف، ص 61.

أمثال أبي تمّام والبحتري والمتنبّي من المشارقة، وابن زيدون وابن خفاجة من الأندلسيين. والمراد بالبيانية، إبراز الجانب البياني في الشّعر بشكل واضح، والاعتماد عليه أساسًا كعنصر من أهم عناصر الجمال فيه، حتى ليقدم الجانب البياني على الجوانب المتعدّدة الأخرى، التي يمكن أن يتألف منها نسيج الشّعر كالجانب الذهني والجانب العاطفي وما إليهما»[1]، كما يشير إلى أن «التزام منهج القصيدة العربية، واستخدام بعض الصور القديمة، والألوان البدوية الصّحراوية نفسها، وما فيها من أماكن ونباتات وحيوانات ـ كالعقيق ونجد، وكالخزامى والبهار، وكالرئم والمهار ـ لم تحل بين هذا الأسلوب ونقل كل ما أراد الشاعر المحافظ أن يعبر عنه من تجاربه الذاتية، أو قضايا وطنه»[2].

هذا هو الاتجاه الذي سلك فيه أبو مسلم البهلاني، ونرى بعد طول التأمل والنظر في شعره ـ أنه يحمل مصداقية ذلك، مع ملاحظة أن التوصيف السّابق ذو طابع شمولي، لا يمكن أن يصدق على كل الشّعراء المنتمين إلى هذا الاتجاه بدرجة واحدة. وإنما هو الحكم العام الذي يصدق على الجميع بقدر من التسامح في الكم والكيف. وفي ضوء ذلك يتحدّد العطاء، ويبرز الدور. وسوف تكون الدراسة المتأنية المحكومة بحيز ضيق هنا سبيلنا إلى تبين ملامح هذا العطاء، وأبعاد ذلك الدور.

وعندئذ نقف على سر الالتقاء بين صدق المنطلق الذاتي

---

(1) السابق، ص 61-62.

(2) السابق، ص 65.

لشخصية الشاعر، والمقول الشّعري الصادر عنها، وروح الجمهور العربي المسلم المتلقي لهذا الشعر.

ولعلّ من المفيد في تبين ذلك المنطلق الذاتي أن نقترب أكثر من عالم تلك الشخصية الشاعرة، ونستكشف، في دقة وإيجاز، المؤثّرات المحيطة، والهموم الشاغلة التي قد تكون مظنة التأثير فيها، أو التوجيه والتحديد لمجالات شاعريتها.

أبو مسلم البهلاني عُمَانيّ المولد والمنشأ، عَبْسيّ النسب. وُلد في بلدة «محرم» موطن قبيلته الكبرى، وفيها عاش طفولته الأولى، ثم انتقل إلى «بهلا» التي ينسب إليها، وفيها بدأ «يطل على العالم الجديد عالم الفكر والأدب، بدأ يتلقى علومه الأولى من قراءة القرآن وتعلم الكتابة، وتفقهه في مبادئ الدين وأصوله، وعلى يد أساتذته وشيوخه شغف بحب الأدب، واستباه بريق المعاني من شعر ونثر؛ فاندفع بكل جوارحه نحو الأدب تملك عليه عواطفه ومشاعره، وقيد نفسه في حب الشّعر فحفظ الكثير من أشعار العرب جاهلية وإسلامًا. وبقدر ما شغف بالشعر، وافتتن به، تعلق قلبه في الدين فكان دائم التفكير في خلق الله، يجوس بنظره الثاقب هذا الكون الواسع، ويسرح ببصيرته الحادة مدققًا ومفتشًا في خلاياه فتأخذه رهبة رهيبة من صنع ربه، ودهشة وتعجب واستغراب من هذا الخلق البديع»[1].

ومن أبرز من تأثر بهم البهلاني من سابقيه في المسلك والثقافة

(1) سعيد الصقلاوي: شعراء عمانيون، مسقط، ط1، سنة 1992م، ص 327.

مواطنه سعيد بن خلفان الخليلي الخروصي (1226 ـ1287هـ، 1811 ـ1870م)، فلقد قرأ أشعاره وتأثر بمنظوماته في الفقه واللغة. وأوضح ما تأثر به رؤيته ونهجه فالخليلي يعد أحد روّاد المنهج السلوكي الصّوفي الذي يترفّع أصحابه عن عرض الدنيا، ويزهدون فيها، ويوثقون علاقتهم بالخالق، ويطيلون مناجاته وتسبيحه والخلوة إليه.

ثم إن الحدث في حياة البهلاني يتمثل في مغادرته عمان إلى شرق إفريقيا الذي كان تابعًا لعمان منذ عصر دولة اليعاربة وما سبقها من إمارات عربية. ومنذ انتقاله إلى هناك سنة 1295هـ ـ كما سبقت الإشارة ـ أقام في زنجبار حيث عمل والده قاضيًا بها. وهناك ـ مع نضج الرجولة ـ اتسع الوقت للعلم والشّعر؛ فكانت ثمرة الرحلة الممتدة الخصبة هذا الديوان الضخم، وبعض كتب الفقه التي منها موسوعته الكبيرة المطبوعة باسم «نثار الجوهر في علم الشرع الأزهر» في أربعة مجلدات كبيرة، تحمل طابع الفقه الموسوعي العام، أو الفقه المقارن، مجاوزة بذلك أحادية النظرة المستمدة من مذهب فقهي واحد.

ومعنى ذلك أن الشّاعر حين غادر عمان في الثانية والعشرين من عمره خلف وراءه تاريخًا زاخرًا، وصحبة طويلة، ومعاهد مألوفة، وواقعًا تشكلت له إزاءه رؤية، وارتسمت له صورة ماثلة وأخرى منشودة. ومن ثم ظلّت الخيوط التي تربطه بهذا كله قوية وموصولة وعديدة. وهذا ما نلمسه في شعره قويًّا واضحًا، وهذا هو ما قدم شواهد عمانية الشّعر والشاعر في جلاء رغم مفارقة المكان.

إن عمق ما وصل الشاعر بقومه في عمان الحسّ الديني وصدق الانتماء إليه. لقد ملكت معتقدات الجماعة على الشاعر كيانه وجسّدت هويته. وهذا هو ما يفسّر لنا تصدر مطولاته: النهروانية، وأشعة الحق، وبرهان الاستقامة.. لديوانه. وفيها الرصد الهادئ المفعم بالفخر والحماسة لتاريخ الجماعة منذ لحظة تشكلها، وإخلاصها لمعتقدها، وسرد مواقفها، والإشادة برجالاتها، وتفصيل الحجج في الدفاع عن منقولاتها وأفكارها في أعقد مسائل التوحيد. يقول فيهم[1]:

تحزبت الأحزاب بعد محمدٍ فكل إلى نهج رآه يصيرُ

وقرت على الحق المبين عصابة قليلٌ وقِلُّ الأكرمين كثيرُ

هم الوارثون المصطفى خير أمةٍ لمدحهم آيُ الكتاب تشيرُ

ويعلن الشاعر ـ في كل مناسبة ـ مدى تعلقه بموطنه وحبه لمعاهده القديمة... يقول[2]:

معاهد شطّ البعد بيني وبينها وحلّ بقلبي برحها المتقادم

تزاحم في روعي لها شوق والهٍ وصبر وآن الصبر أن لا يزاحم

لئن خانني دهري بشحط معاهدي فقلبي برغم الشّحط فيهن هائم

ولأجل هذا ظلَّ متابعًا نبض الأحداث في وطنه، منذ لحظة خروجه منه، وعلى امتداد حياته في زنجبار. وحينما وقع الصراع بين العمانيين؛ راح الشاعر ـ من شرق إفريقيا ـ يبث الحمية في

(1) راجع الديوان: ص 27 وما بعدها.

(2) راجع الديوان: ص 316 وما بعدها.

قبائل قومه، ويخاطب رؤساءهم؛ حاثًا لهم على وحدة الصف من خلف الإمام؛ لمواجهة الإنجليز وعملائهم، في قصائد عديدة، تفيض صدقًا وحرارة ووطنية[1].

ويطنب الشاعر ـ خلال هذه القصيدة ـ في وصف الطبيعة الجغرافية لبلاده، وسرد أمجادها التاريخية، ومآثر قبائلها العديدة العريقة المنتشرة هنا وهناك، على نحو يحدّده بدقة واستقصاء.

وحين يعايش الشاعر هموم الواقع المتشابك أثناء الحرب الأولى، ويدرك ما يحاك للأمة العربية كلها، نجده مؤرقًا بواقع الأمة كلها.. لا عمان وحدها. ويسجل في مقصورته، التي يعارض بها مقصورة مواطنه ابن دريد، خيوط المفارقة بين الماضي العربي والواقع الأليم، ويستثير الهمم لصنع الواقع المرضي، ومواجهة مخططات الدول الأوروبية التي تريد افتراس هذه الأمة وبذر بذور الفرقة بين شعوبها[2].

وهكذا.. فإن المتتبع لشعر الشاعر كله؛ يتبين مدى صدق دلالة المقول الشّعري على المنطلق الذاتي للشاعر، حين يرى دائرة تلك الذات مركزة في رؤيتها الفردية لما تعتقده، أو تعانيه، أو تتوق إليه من سمو السلوك، والاتصال بالخالق وصدق مناجاته. وحين تكون مؤجّجة بحب الوطن، مهمومة بواقع الأحداث ومجرياتها على أرضه، وبين ذويه.

---

(1) راجع الديوان: ص 299-315.

(2) راجع الديوان: ص 336-352.

الشعر ومدخل للتعرف

خلف الشاعر لنا ديوانًا ضخمًا، يتضمّن ما يزيد على تسعة آلاف بيت. وأولى الملاحظات الشكلية التي تستوقف الناظر في هذا الديوان، وتوشك أن تقودنا إلى سبب حفاوة جمهور المتلقين به؛ أن الشّعر الديني يستأثر بما يزيد على نصفه، وبالتحديد يجاوز نصيبه خمسة آلاف ومائتين وثمانين بيتًا ببضعة أبيات. ويأتي بعده ـ بمدى بعيد ـ الشّعر الوطني والقومي الذي يزيد نصيبه عن ألف ومائتي بيت، ثم الرثاء الذي تجاوز عدته ألف بيت ومائة، ثم المديح والإخوانيات، وجاءا في أربعمائة بيت تقريبًا. وبعد ذلك تتضاءل أنصبة شعر المناسبات، والإشادة بالعلم وأصحابه، وقدر من الغزل، والإعجاب بالمشروب الحادث آنذاك (الشاهي)، وبعض الأجوبة الحوارية في مجالس الأوداء بالمقارنة بسواها.

ومن الواضح أن البُعد الإنساني يربط ما بين تلك المجالات المختلفة برباط وثيق، ويبدو ذا طابع عام، يلتقي فيه الشاعر الصادق في تجسيد رؤيته الإنسانية سواه ممن يحمل تلك الرؤية، أو ينفعل بها.. صادرًا في ذلك الانفعال عن خلفيات تاريخية وعقدية واجتماعية، تشكل أرضًا مشتركة بينه وبين الشاعر. وهذا ما حدث حين استشعر المتلقي العربي، خلال العقود المنصرمة من القرن الحالي، أنه يجد ذاته أو جوانب عديدة من تلك الذات حين تنفرد بنفسها محاولة الاقتراب من خالقها، متعبدة بطاعته وتسبيحه، أو حين تلتقي سواها؛ فتطرب لأفراح الأمة، وتأسى

لأحزانها، ومكدرات واقعها؛ فيتشكل من ذلك عنصر آخر من عناصر دعم استجابة المتلقي لشعر البهلاني استجابة لافتة جياشة.

أولاً ـ الشّعر الديني (مجالات وملامح)

يتوزع الشعرَ الديني في ديوان البهلاني مساران كبيران:

أولهما: الذات الفردية في لحظات التأمل والتعبد، ومحاولة الاقتراب من الخالق، والعروج في سبيله. والذات الفردية هنا تتمثل لنا في إطار النموذج الإنساني المسلم السوي، الذي شفَّت نفسه وصدق معتقده؛ ففاض خاطره وانطلق لسانه بضروب الذكر والتسبيح. ومن ثم تتلاقى الأوتار المهتزة عند الشاعر، وعند المتلقي المسلم السويّ؛ فيستشعر الأخير- عند مطالعة ذلك الشّعر ـ أصداء نفسه تتجاوب مع ما يقرأ.

والثاني: معاناة هموم الذات الجماعية. فالشاعر يبدو- دومًا- واعيًا حصاد التاريخ الإسلامي، ومؤرقًا برداءة الواقع وانكساره وإحباطاته. وينطلق الشاعر ـ عبر هذا المسار ـ ليجوس في جنبات الماضي، يستخرج منها المواطن اللافتة، باعتبارها موضع تأمل واعتبار، وينبه إلى المواقف الباقية للأعلام المتميزين، ويعيد تقويم بعض الأحداث التاريخية الكبرى في مسيرة المسلمين، من خلال رؤية فكرية مستقلة، وبصر عقلي ينأى عن التردّد والسلبية. والشاعر في هذا الجانب يتحرى الدور الإيجابي، والرسالة النضالية المنوطة بالشاعر المسلم، بل إنه يتمثل شخصية حسّان بن ثابت، ويصطنعها لنفسه حين يقول- بعد سلسلة من التوجيهات الإسلامية ـ[1]:

(1) الديوان: ص 315.

تلكمْ وصيةُ حسَّان لكم ثبتت   فإنَّني اليوم للإسلامِ حسّانُ

1 ـ المسار الأول: الذات الفردية

في ضوء هذا يمكن أن نجد ـ داخل المسار الأول ـ الكثير من المضامين، ومن أبرزها:

أ ـ الذكر والتسبيح

افتن الشاعر في نسج قصائد الذكر والتسبيح، التي تنهض على أساس من تكرار صيغة من صيغ التسبيح، أو اسم من أسماء الله، على نحو مطرد، أو شبه مطرد، فقصيدة «هو الله جل جلاله»[1]، التي تتصدر رحلة طويلة من رحلات التسبيح والذكر، تبدأ بقوله:

هو الله بسم الله تسبيح فطرتي   ولله إخلاصي وفي الله نزعتي

ثم تتكرر العبارة الأولى (هو الله بسم الله) في صدر أبيات القصيدة التي تبلغ ستة وستين بيتًا جميعًا.

وربما يضيف الشاعر إلى ذلك ضربًا آخر من ضروب التكرار للفظ أو الصيغة في مراحل أخرى من مراحل تقديم القصيدة، على نحو ما نرى في الأبيات 30 ـ44 حيث ختم الشطر الأول فيها بكلمة «باسمه»؛ فتهيأ له ولمتلقي شعره من هذا المسلك مناخ ملائم، وإيقاع مصاحب للحظة التسبيح، واستحضار عظمة الله. والقصيدة التالية (الله جل جلاله) يستهلها الشاعر بقوله[2]:

(1) الديوان: ص 58.

(2) الدبوان: ص 61.

ببابك يا الله عبدك مخبتٌ   تعلقه بالله من كل وجهة

وبعد هذا البيت يكرر في صدر كل بيت عبارة (تعلقت بالله) على مدى ثمانية وأربعين بيتًا من أبيات القصيدة التي تبلغ ثلاثة وستين بيتًا. وبعد ذلك يخصّ كل اسم من أسماء الله الحسنى بقصيدة قصيرة، يحرص غالبًا أن تتفق جميعًا في عددها الذي جعله أحد عشر بيتًا[1]. فثمة قصيدة بعنوان «الرحمن جل جلاله»، وثانية بعنوان «الرحيم جل جلاله»، وثالثة بعنوان «الملك جل جلاله» ثم القدوس... وهكذا حتى يستوفي أسماء الله الحسنى جميعًا، فيجعل لها خاتمة أولى في الرجاء والتوبة[2]. وخاتمة أخرى في طلب الصلاة والسلام على النبي المصطفى ﷺ[3]. ثم يعقب ذلك بما أسماه «القاموس الأسنى في أسماء الله الحسنى»[4] يجمل فيه ما سبق تفصيله في إيقاع يساهم بوضوح في صنع جلال اللحظة، ويعتمد على ألوان متفاوتة من تكرار الخطاب لاسم الله الأعظم. وهكذا لا ينتهي المتلقّي من اصطحاب الشاعر في هذه الرحلة إلا وقد استشعر وثاقة الارتباط بخالقه، وأحسّ صفاء اللحظة التي نعم خلالها بالذكر والتسبيح.

ب ـ قضايا العقيدة

حاول الشاعر ـ في عدد غير قليل من قصائده ـ أن يكون نموذجًا للمسلم المعاصر المستنير، الذي يبدو أبعد ما يكون عن

(1) **الديوان**: ص 64 وما بعدها.
(2) **الديوان**: ص 125-127.
(3) **الديوان**: ص 128-130.
(4) **الديوان**: ص 131-133.

ملامح الدرويش الساذج، الذي يبدي الزهد في الدنيا، ويتجنّب مهام الأمور، وينحي عقله عن تناول كبريات القضايا، التي ينبغي أن يتأملها، ويمعن النظر فيها، وينتهي إلى موقف ناضج تجاهها. ولذلك يتوقف الشاعر أمام عدد من المسائل الفلسفية العقدية الشائكة. . . مثل قضية الجبر والاختيار، وقضية الذات والصفات الإلهية[1]. ويكفي أن نقرأ عناوين القصائد: في ذات واجب الوجود ـ كل فعل لخالق الاختيار- العقل طريق الحق ـ هو الله فاعرفه. . . وغيرها لنستبين المنزع العقلي، والطبيعة النفسية للشاعر الذي ارتضى لنفسه دورًا إسلاميًّا في حياتنا المعاصرة، وفي أدب نهضتنا الحديثة.

ج ـ الوجد الصوفي

هذا وجه آخر للذات الشاعرة، يبدو مغايرًا أو مناقضًا للجانب السابق المتمثل في المنزع العقلي والطبيعة العملية المتمثلة في تناول قضايا العقيدة، ولكنه يشكل بعدًا جديدًا، وجانبًا عميقًا من جوانب تلك الذات، دون أن يصيبها بالتناقض أو الفصام. وحين نطالع عناوين القصائد المتتابعة في ديوان الشاعر مثل: النفحة الفاتحة بالتوسل بأسماء الفاتحة[2]، ومقدس النفوس[3]، والكلام الطيب[4]، والباقيات الصالحات[5]، وفرع

(1) راجع الديوان: قصيدة: برهان الاستقامة، ص 38-40.
(2) الديوان: ص 143.
(3) الديوان: ص 172.
(4) الديوان: ص 192.
(5) الديوان: ص 214.

الحياة المقدسة[1]، وطمس الأبصار عن رؤية ذات الجبار[2]، والوادي المقدس[3]، وخمرة الله[4]... يتراءى لنا البُعد الصوفي ـ بمعناه العام ـ مهيمنًا على وجدان الشاعر، متمثلاً في صدق التوجه إلى الله، وتمام الارتباط به، والشّوق إلى حضرته. كما نستبين أثر الشّعر العربي الصّوفي جليًا، ومعاني شعراء الصوفية واضحة في تلك القصائد وغيرها.. على نحو ما نطالع في صدر قصيدته (حكمة الله جل جلاله) إذ يقول[5]:

سبق الإرادة سلّم المرتاد فارتد لعلك سابق الروّادِ
نادتك ألسنةُ الحقيقة فالتفتْ نحو النداء ونحو ذاك النادي

....

أتراه يدعوك الحبيب لقربه فإذا اقتربت رماك بالإبعادِ
لو تهت من نور الجمال بمشهدٍ لرأيت سرّ اللطف بالأشهادِ

إلى أن يقول:

فاخلع كثيفتك التي لا تنبغي لشهود حضرتنا مع الأشهادِ
واغسل بماء القدس عشر لطائفٍ هي أنت من دنس الطباع الكادي

(1) الديوان: ص 236.
(2) الديوان: ص 268.
(3) الديوان: ص 273.
(4) الديوان: ص 274.
(5) الديوان: ص 43.

بل إن مصطلحات الصوفية ورموزهم، تبرز واضحة في مثل قوله[1]:

هو الله بسم الله ذاتي تجردت وهامت بمجلى النور عين حقيقتي

....

أو قوله[2]:

تتجلى الأنوار في غُرر القو م ولله في التجلي خفاء

أو قوله[3]:

إلهي كنت كنزًا في خفاء فحين فطرتنا برح الخفاء

أحقّ الاعترافُ بأن عبدًا إذا عرف استقام له الولاء

وإذا لم يكن شعر الشاعر في هذا الجانب يشير إلى أنه ينتمي إلى مذهب محدّد، أو توجه خاص من توجهات الصّوفية؛ فهو شاهد صدق على شفافية العلاقة بين الذات الإنسانية وخالقها؛ ولذا كان فيَّاضًا برقة المشاعر، وصفاء النفس، وتلقائية الانفعال.

2 ـ المسار الثاني: معاناة هموم الذات الجماعية

وأما المسار الثاني فمن أهم مضامينه:

أ ـ مراجعة التاريخ الإسلامي

برؤية فكرية ناضجة، وموقف عقلي إيجابي، يرصد الشاعر

(1) الديوان: ص 58.
(2) الديوان: ص 291.
(3) الديوان: ص 261-262.

واقع المسلمين المتردّي، ويستبين علة ذلك، ماثلة فيما أصابهم من عوامل الفرقة، وغلب عليهم من ذلك التحزب والتدابر والتناحر؛ فيأسى لذلك، ويرده أساه إلى البحث عن جذور تلك العوامل، وأصول هذه الروح فيهم، فيرتد إلى الأحداث الأولى في تاريخ المسلمين، ويتوقف كثيرًا أمام وقعة صفّين[1]، ويمعن النظر مستبينًا المواقف؛ فيلوم من يستحق اللوم، ويعاتب من يراه جديرًا بالعتاب، ويتهم من وضحت له أسباب اتهامه، وينتصر لمن رآه أهلاً للانتصار له، والدفاع عن موقفه. وفي هذا متسع لإطالة القصائد، وتنوع المضامين، وتفاوت مؤشرات الانفعال. ويشير هذا الجانب من شعر الشاعر إلى مدى استيعابه لتاريخ أمته، ومواقف رجاله، والمنعطفات المؤثّرة في مسار ذلك التاريخ، وعواقب تلك المواقف.

ب ـ الدعوة لإحياء النهج الإسلامي

وكما كشفت مراجعة الشاعر لتاريخ أمته عن مواطن الانكسار، وجذور الخلاف؛ كشفت أيضًا عن فترات القوة، وملامح التألق، ومقومات التفوق والغلبة في كثير من المواقف والمواجهات. وكشفت كذلك عن أنماط متميزة من الرجال والرؤى؛ فاجتمع من ذلك كله مادة تضاف إلى معطيات الواقع الرديء، الذي يلح في طلب المخرج وحتمية التجاوز. وبعد أن أطال الشاعر التأمل في هذه العناصر مجتمعة، وأرقه الأمر، وبدا مهمومًا دومًا بشأن الأمة، ومن يشاركونه ويشاركهم في الانتماء؛ رأى أن عدول المسلمين

(1) راجع ص 28 وما بعدها من الديوان.

المعاصرين عن سنن الإسلام ونهجه، وتضييعهم نظريته، وتخبطهم في مسارات متضاربة من أنماط السلوك والمواقف التطبيقية، هو علة رداءة ذلك الواقع؛ فتراءى له الحل أو سبيل الخروج والتجاوز ماثلاً في إحياء النهج الإسلامي، والإخلاص له، واستشعار الغيرة على الهوية الإسلامية، والتمسك بالنموذج الإسلامي الذي افتقد، وشوّهت ملامحه بفعل أسباب عديدة: ذاتية أو غيرية. ومن هنا ألحّ على هذا الأمر كثيرًا، وقدمه في سياقات عديدة.. ليس في الشّعر الديني فحسب، بل في الشّعر الوطني، وبعض شعر المدح، وإن بدا في الشّعر الديني أوضح وأجلى.

ويتصل بالشّعر الديني إجمالاً عند الشاعر، وقفاته الطويلة لنظم المعاني والأحكام الدينية، أو الأحداث التاريخية المتعلقة بنشأة النبي ﷺ وسيرته، على نحو يعزّ معه ادعاء الجدّة أو الرؤية الذاتية. وتقتصر الغاية فيه على مجرد إحياء الذكرى، أو المشاركة والمساهمة في هذا الباب بنصيب[1].

ثانيًا ـ شعر الوعظ والحكمة

يتصل شعر الوعظ والحكمة بالشّعر الديني عند البهلاني اتصالاً وثيقًا، وإن كان الفرق الكميّ بينهما كبيرًا. وتدور معظم معاني الوعظ عنده حول التنبيه إلى طبيعة الأيام، وتقلبات الليالي، ووجوب عدم الاكتراث لها، أو استشعار الأمان للدهر، وحسن التجلد لصروفهما. ويقوده ذلك إلى ذم الدنيا، وبيان غدراتها،

(1) راجع الديوان: ص 288، 372 وغيرها.

والتزهيد فيها، وفي ما تمنحه من عرض أو مال، وضرورة الصبر على عطائها جميعًا سواء اتخذ هيئة الخير أو الشر. . . يقول[1]:

ماذا تريد من الدنيا تعانيها   أما ترى كيف تفنيها عواديها

غدارة ما وفت عهدًا وإن وعدت   خانت وإن سالمت فالحربُ توريها

ما خالصتك وإن لانت ملامسها   ولا اطمأنّ إلى صدق مصافيها

سحر ومكر وأحزان نضارتها   فاحذر إذا حالست مكرًا وتمويها

ويقول[2]:

شدوا الحيازيم صبرًا عن زخارفها   إذ كل ما زخرفته من مخازيها

لا تحسنوا الظنّ فيها إنها ملئت   غدرًا ولا تتْبعوها في دعاويها

ومن معانيه في هذا الباب، النصح بالتدبر في حقائق الأمور وتجاوز قشرتها السطحية؛ لأن كل شدة قد تنطوي على رخاء، وكل شر قد يتضمّن خيرًا. ويلفت المرء إلى عدم التعلق بما لا يملكه، أو إطالة التفكير فيه، فذاك ضرب من الجنون. وإنما ينبغي أن نحسن الظن بالله، ونثق بما عنده، نوجه طاقاتنا إلى الحرص على المحامد والمكارم، ونشدان الفضل وتحرّي نقاء السّرائر وتطهيرها، وإحسان الأمانة،ومفارقة الهوى، والحذر من عقاب الآخرة، وحسن التأهب للقاء الموت، والمبادرة بالتوبة، وحسن إقامة الفروض التي افترضها الله علينا خصوصاً الصلاة[3]. كما

(1) الديوان: ص 376.
(2) الديوان: ص 374.
(3) راجع الديوان: ص 374-379.

يحذر من التقليد الأعمى، والاتباع المعطل للعقل. . . لا يستثنى من ذلك إلا اتباع أهل الفضل والكرم، الذين يقود اتباعهم إلى تزكية الأنفس، ونشدان الكمال.

أما الحكمة فتتخلل شعره جميعًا في مختلف الأغراض، حتى في سياق النسيب، وشكوى الوجد والحب[1]. وقد يفرد لها المقطوعة أو القصيدة كاملة تتوالى فيها الحكم ومأثور المعاني، ومن ذلك قوله[2]:

منازل النفس لا تدري حقائقها ... وأخطأ الزعم من قد قال يدريها

العينُ تدرك إلا ذاتها نظرًا ... والكفّ تقبض إلا معصمًا فيها

يباعد النفس عن إدراكها ملق ... والنفس مغرورةٌ ممن يداجيها

إن التملقَ للألباب يحجبها ... مثل الغشاوة للأبصار يعميها

ومما يتصل بالوعظ والحكمة عنده، نظم المعاني الدارجة، والمفاهيم العامة، ونسجها في سياق القصائد التي تتصل بتلك المعاني والمفاهيم على نحو ما. . . من ذلك قوله[3]:

متى أقلعت عنا المنونُ وهل لنا ... بغير طريق الغابرين عبورُ

وقوله[4]:

وما كل طول في الكلام بطائلٍ ... ولا كلّ مقصور الكلام قصيرُ

---

(1) راجع الديوان: ص 24، 307، 369، 474.

(2) الديوان: ص 380.

(3) الديوان: ص 24.

(4) الديوان: ص 28.

وما كل منطوقٍ بليغ هداية ... ولا كل زخّار المياه نميرُ

وما كل موهوم الظنون حقائقٌ ... ولا كل مفهوم التعقّل نورُ

ومن شأن هذه المواعظ والحكم والمعاني السائدة أن تأخذ طريقها بقوة إلى وجدان المتلقين، فتساهم بنصيب كبير في تحقيق درجة عالية من الشيوع، وحسن التلقي، ودعم جماهيرية الشّعر والشاعر.

ثالثًا ـ الشّعر الوطني والقومي

إن روح الثائر الغيور على مكانة وطنه وحال مواطنيه تشيع في شعر البهلاني الذي يمكن وصفه بأنه شعر وطني أو قومي، فالرجل يتابع ـ ببصر نافذ، ورؤية ناضجة ـ أحوال أهله وبني وطنه، ويعنيه ما يعوق مسيرتهم، أو يعرقل تقدّمهم، سواء ارتدت أسبابه إليهم أو إلى سواهم؛ ومن ثم احتلت مساحة هذا الشّعر في ديوانه رقعة كبيرة، واحتل المكانة الثانية بعد الشّعر الديني. وتدور معانيه غالبًا حول استنهاض الهمم، والحث على نصرة الدين والوطن، والدعوة إلى وحدة الكلمة والتماسك، وإظهار الأسى لما ينشب من خلافات بين أبناء الوطن الواحد، ويلفت الشاعر الأنظار إلى معنى جيد، يعد من أوائل المنبهين إليه، وهو أن من بين المسلمين من يعد أشد خطرًا على وطنه وأمته ودينه من الخصوم والأعداء، لا يدفعه إلى ذلك سوى الهوى وعرض الدنيا... يقول[1]:

وما صدعة الإسلام من سيف خصمه ... بأعظم مما بين أهليه واقع

(1) الديوان: ص 329.

فكم سيف باغ حزّ أوداج دينه بأفظع مما سيف ذي الشرك باخع

ويلح الشاعر في الدعوة إلى حتمية الخروج من الواقع الرديء الذي يشمل كل الأقطار الإسلامية والعربية، ويرى أن السبيل إلى ذلك يتمثّل في الوحدة الرابطة بينهم، والعودة إلى الله، والنهج الإسلامي الصحيح[1]. ويفند دعوى العلمانيين بأن الأديان هي سبب التخلف، وينبه قومه إلى ضرورة الوعي واليقظة في مواجهة هذه الدعاوى[2].

رابعًا ـ شعر المدح والإخوانيات

يدخل في باب المدح في شعر الشاعر كل ما يشير إلى موقف الإعجاب والرضا وحسن التقدير، فينسحب ذلك على كتاب، علم يرى الشاعر عظيم فائدته، ويقدّر فضل صاحبه، ويعلي الجهد المبذول فيه. كما ينسحب ـ بالطبع ـ على مواقف العامة والخاصة، وأولي الأمر من الأئمة والحكام المسؤولين عن شؤون المسلمين ومصالحهم. وتدور معاني المدح عند الشّاعر، في الأعم الأغلب، داخل الإطار الموروث، فيمدح بالشّجاعة والمجد والمروءة، وعلو الهمّة، وسمو النسب، والحلم والعزة، والفتوة بصفة عامة. ويخص أولي الأمر بالمدح بحفظ الدين، وحماية حوزة الإسلام، والتزام الشّرع، والتأسي بسيرة الأئمّة الصالحين. . خصوصاً العمرين، ويشيد بأنهم لا يلينون في حق من حقوق الله، كما أنهم

(1) راجع الديوان: ص 352.

(2) راجع الديوان: ص 327-335.

ينصاعون للحق، وإن كان أحيانًا على غير ما يهوون. كما لا يقصّرون في الجهاد ونصرة الله، بل يقدّمون أرواحهم قربانًا في سبيله. ومن معانيه الجيدة وصفهم بأنهم. . .

سبق إلى الخير عن جد وعن كيس　　دانوا النفوس فعزّت حيثما دانوا

سيماهم النور في خلق وفي خلقٍ　　وهديهم سنّة بيضاء تبيانُ

مقيّدون بحكم الله حكمتهم　　وهمّهم حيثما كان الهدى كانوا

همْ أسمع الناس في حق وأبصرهم　　وفي سواهمْ همْ صمٌّ وعميانُ

ولا ينسى الشاعر ـ في سياق المدح خصوصاً ـ أن يفخر بنفسه، ويعلي قدر شعره في ختام قصائده، كما كان شأن البحتري وبعض الشّعراء القدامى[1].

وأما الإخوانيات في شعره، فتتسع لتشمل كل العلاقات الإنسانية، التي تربطه بأصدقائه وأودائه وأقاربه ومجالسيه، ومن ثم نجد فيها التهنئة بالعمل الموفّق، أو المولود الجديد، أو التفوق العلمي. كما نجد فيها الرثاء المقترن بالحكمة، الدال دائمًا على شخصية المرثي، المعلي لمآثره ومناقبه، والمفعم بالإحساس بالفقد والوحدة، والمتضمّن دومًا الدعاء بالمغفرة والرحمة. ومن اللافت في شعر الرثاء عند الشاعر أن عظم إحساسه بصدمة الفقد أحيانًا يباعد المسافة ما بين حاله العارض، وحاله الدائم، الذي ارتسم لنا من خلال شعره الديني، فيصل الأمر إلى نوع من العويل، وافتقاد الصبر، واستخدام طلب الرجوع الصريح في

(1) انظر الديوان: ص 449 على سبيل المثال.

خطاب المتوفى.. على نحو ما نسمع في قوله من رثاء العلامة نور الدين السالمي[1]:

مهلاً هُمام الإستقامة ما الذي غادرت من هول ومن إذعار

قوّمتها فتقوّمت فهجرتها يا هجرةً طالت على السفّار

ارجع إليها حيث قلّ حماتها ارجع فديتك يا غريب الدار

ويتكرر طلب الرجوع للمرثي في صدر الأبيات التالية أربع مرات أخرى. ثم يقول[2]:

أدعوك للجُلّى وأنت عظيمها عهدي وأنت لها شديد الغار

ويتكرر فعل الدعاء ست مرات متتالية لهذا البيت.

ويخاطب مرثيه في قصيدة أخرى قائلاً[3]:

ارجع فديتك للإفتاء كان له كنز من العلم يؤتي الحكم والحكما

ارجع فديتك للدين الحنيف بكى بأعين اليتم لما فارق الرحما

كنت الكفيل له.......... ....

ولا يدل ذلك ـ بالطبع ـ على نقص في الدين، أو ضعف في الموقف، أو افتقاد للصبر على مواجهة المكاره.. بقدر ما نعتقد أنه يدل على فورة الإحساس، وغلبة الانفعال العارض، الذي سرعان ما يتجاوزه المرء إلى حال الرضا والتسليم.

(1) الديوان: ص 402.
(2) الديوان: الصفحة نفسها.
(3) الديوان: ص 436.

خامسًا ـ شعر المناسبات

كان طبيعيًا أن يكون للشاعر حضوره فيما يحيط به من أحداث قريبة أو بعيدة، تتعلق بمواطنيه، أو بني لغته أو بني دينه. وكان طبيعيًا أن يتابع الأحداث الكبرى في العالم الإسلامي، وتكون له مشاركاته في بعضها. ومن ثم تضمّن ديوانه قدرًا من شعر تلك المناسبات. والمناسبة عنده مدخل وفرصة لتناول الهموم الكبرى والعديدة التي تؤرّقه وتشغله، بشأن واقع أمته، أو مستقبل مواطنيه.. من ذلك قوله في المؤتمر الذي سمّي بالمؤتمر الإسلامي بمصر، والذي عقد على يد رياض باشا، وكانت قضية وحدة أبناء مصر ـ مسلمين ونصارى ـ أو انفصالهم من أبرز قضاياه[1]:

رب خطب عُني الدهر به ... وزنه في رأينا مثقال ذرْ

دبت الحيّة حتى نهست ... في غصون العدل جهرًا بعد سر

ما تركناها وفي أوهامنا ... أنها قد تركت ذاك الضر

إنما العدل اقتضى إبقاءها ... تشرب الماء وتعتام الشّجر

....

يا لقومي والأسى كل الأسى ... أن جرى النيلُ على هذا القدر

ويتساءل في غضب:

ليت شعري ما الذي أبطرهم ... ضغطة الرومان أم عدل عمر

---

(1) الديوان: ص 354.

أو وصايا المصطفى في حقّهم   إن ملكناهم وسِعناهم ببر

ثم ينصح في وعي وبصيرة[1]:

فاشعبوا الوحدة هيّا قبل أن   تتداعى كهشيمِ المحتضر

إن في مصر رجالاً عرفت   كيف تأتي الأمر أو كيف تذر

وقد يتخذ الشاعر من مناسبة افتتاح مدرسة أو معهد علمي، سبيلاً إلى دعوة عامة؛ لإعلاء العلم، والاهتمام به، واتخاذه سبيل فلاح في الدنيا والآخرة.

وهكذا كانت المناسبة لديه سبيلاً إلى أداء رسالة إنسانية ووطنية، جعلها وكده وهمه، وأمانة يحرص على أدائها لمن ينتمي إليهم من أبناء العروبة والإسلام.

سادسًا ـ في التغزل والدعابة

لا يشكل الغزل غرضًا شعريًّا معدودًا في شعر الشاعر، وإنما ورد في ديوانه بعض مقطعات منه لا يحس القارئ والدارس أنها ثمرة تجربة وجدانية حقة بقدر ما يحس أنها نوع من مجاراة الشّعر القديم في مختلف فنونه، وتعبير عن جانب إنساني من تكوين إنسان سوي، حين يرى حسناء تستلفته، أو يسمع صوتًا أنثويًّا يروقه. وبسبب من ذلك دارت معانيه، في هذا المجال، غالبًا حول خطاب العاذل، وطلب ترك الملوم، ووصف جمال المحبوب الذي يبدو ويتمثل دومًا في الطرف الساحر والوجه

(1) الديوان: ص 355.

القمري والشعر الفاحم والخصر الناحل والقد المائس والأرداف المكتنزة. وينضح الشّعر الغزلي عنده بالروح القديم في قوة وجلاء[1].

ومن طريف الدعابة الفكهة لديه، أبيات يجيب بها عن فتوى حل القبلة وتحريمها على الصّب المستهام، أو أبيات يمدح بها الشاهي (الشاي) الذي كان مشروبًا جديدًا على البيئات العربية آنذاك، فنجد الشاعر مفتونًا به، يحله من نفسه محل الخمرة من نفس الشاعر العربي القديم[2].

شعر البهلاني بين الذات والآخر

إن العودة إلى مراجعة المجالات التي جال فيها شعر البهلاني تجعلنا نتساءل عن حدود البُعد الذاتي، ونصيب الآخر في شعره؛ فسوف يكون ذلك ـ بلاشك ـ مؤشرًا على مدى صدق العاطفة، ودليلاً على طبيعة الشّعور، ومنطلق الانفعال. وإذا بدأنا بالشعر الديني، وجدنا أن التجربة فيه ثمرة لحظات توحد، تستقل الذات خلالها بنفسها، وتنطلق متأملةً آفاق الكون الرحيب؛ لتتجاوزه طامحةً إلى الاتصال بالخالق، في رحلة تخلص خلالها للذكر والتسبيح؛ ومن ثم فهو مجلي ذاتي خالص وعميق. أما ما يتصل به من وعظ وحكمة، فهو وليد لحظات من التدبر الواعي، وإعمال العقل، ورصد المقدمات، واستحضار التجارب، واستخلاص

(1) راجع الديوان: ص 491-492.

(2) راجع الديوان: ص 494.

النتائج؛ بغية إصلاح الذات أولاً، وتوجيه من يشاركون الذات في صدقها، ومعتقدها وغايتها؛ لذا كان رسالةً موجهةً إلى الآخر، وهي رسالة سامية ومقدرة. فإذا جاوزنا ذلك إلى الشّعر الوطني والقومي، وجدنا أنه وليد لحظة انفعال ذاتي لنفس مفعمة بالانتماء إلى جذور عميقة، لا يدرك المرء حقيقة نفسه، ولا يستشعر ذاته، إلا من خلال وثاقة الارتباط بها. وفي الوقت نفسه يشكل الإبداع المتولد من تلك اللحظة جزءًا في رسالة الارتباط بمن يشاركون المبدع في هذا الانتماء.

أما شعر المناسبات.. فهو مساهمة واعية وتوجه عقلي بالدرجة الأولى، يستشعر المبدع فيه مهمة أداء الواجب، والتعبير عن وجهة نظر عامة تساهم الذات في تكوينها، وتنضوي داخل إطارها. ويخفت في هذا الشّعر صوت الشّعور الذاتي الجارف، وتلقائية الانفعال أمام صوت الحماسة للرأي، وتبنّي الرؤية الفكرية المحدّدة. وأما التغزل والدعابة فشاهدا الروح الشاعرية، والطبيعة الإنسانية في تبسطها، وعفويتها، ولهوها السمح.

وهكذا يتراءى لنا البعدان المتداخلان: بعد الذات وبعد الآخر. كما لا يخفى أن البُعد الذاتي راجح الكفة من ناحية، ممتد الأثر والفاعلية في البُعد المتعلق بما سوى الذات، وفي هذا تأكيد للبُعد الإنساني الصادق المهيمن على شاعرية الشاعر، حين يكون الشّعر مرآةً صادقة للإنسان، وحين يكون، في الوقت نفسه، مصداق الرسالة التي ارتضاها لنفسه، ووجّه قدراته إلى أدائها، على النحو الذي يستشعر المرء معه أنه يحقق ذاته من خلاله.

ملامح التشكيل الفنّي في شعر البهلاني:

سبقت الإشارة إلى تصنيف الشاعر وشعره داخل دائرة الاتجاه المحافظ البياني في جيل شوقي ومعاصريه[1]. وسوف نعنى في الصفحات التالية بتبين عناصر التشكيل الفنّي على النحو الذي يشكل مصداقية هذا التصنيف، ويبرر تلك المقولة.

1 ـ المعجم وطبيعة اللفظة

يشيع العبق القديم فواحًا في جنبات المعجم اللغوي لشعر البهلاني، ويرجع في بعض جوانبه إلى الطبيعة البدوية، ونبت الصحراء وحيوانها. كما يرجع، في جوانب أخرى، إلى مجال الحرب والفروسية وعدّتهما، أو إلى مجال المواضعات الاجتماعية، والقيم الأخلاقية العربية في الجاهلية وصدر الإسلام. من ذلك أنه ـ في سياق مدح السيد حمد بن ثويني ـ يقول[2]:

أسد فرائسه الخضارم في الوغى   جرّار كل كتيبةٍ قمقامها

طلاع كل ثنيّة هزازها   قمّاع كل عظيمة مصدامها

تخشى البوادرُ من جلالة قهره   نوبَ الصّروف فما يشبّ ضرامها

وتشيع في شعر الشاعر ألفاظ الشّعر العربي القديم، خصوصاً شعر الفروسية والحرب مثل: العداة ـ الوغى ـ الإقدام ـ الظبى ـ السيوف ـ ذمامها ـ قرمت ـ لجم العداء ـ مطهمات ـ قواصف ـ جرد ـ عوابس ـ مقارعة الحديد ـ زمر الحديد ـ حسامها ـ سهامها ـ

(1) انظر: كتاب تطور الأدب الحديث في مصر، ص 61-62.

(2) الديوان: ص 459.

شمطاء الحروب ـ دارعات ـ الكماة ـ لمح النجوم ـ لمع الصوارم ـ اللهام الخضارم ـ قتامها ـ اللدان السمهرية ـ همم القروم ـ السوابغ ـ طمرة ـ قواضب ـ القنا ـ شم الجبال ـ صمصامها ـ غيث ـ رأد الضحى الفياض ـ سحب رعدها ـ اللهازم ـ الجوى ـ التباريح ـ شجون. . . اهزعت ـ تبجست ـ تزجى ـ أكم ـ الأوعار ـ مارد ـ ريق ـ هطل. . . وغيرها؛ مما يعطينا إحساسًا قويًّا بأننا نعيش في رحاب الشّعر العربي القديم، ونستشعر التيار المندفع في قوة لتتابع مفرداته.

ويحتل المعجم القرآني مكانةً واضحةً في روافد انتقاء اللفظة، ونسج التعبير عند الشاعر. . يقول[1]:

فهم في ضياء منه والليل عسعسا

بأية طور منهم قد تنفسا

ويقول[2]:

ولا تبق ديارًا على الأرض منهم فما قوم نوح منهم ببعيدِ

وتشيع ألفاظ: تعاطى فعقر ـ البينات والزبر ـ الذكر ـ تطمئن القلوب ـ الجبت ـ فرقان ـ تعاونوا على البر والتقوى ـ كسفا ـ لمح بالبصر ـ زلزلت الأرض زلزالها. . . وغيرها، مما قد نشير إليه عند الحديث عن العبارة، على نحو يؤكد الحضور الواضح للخلفية القرآنية، وفاعليتها في تشكيل معجم الشاعر.

وتغلب السهولة، ويشيع اليسر في ألفاظ البهلاني، ولكننا،

(1) الديوان: ص 53.

(2) الديوان: ص 167.

فضلاً عن الصعوبة التي نحسها إزاء الألفاظ القديمة، قد نواجه الغريب المهمل في بعض الأحيان.. من ذلك كلمات مثل: أغيان[1] ـ ضئضيء[2] ـ أفدان[3] ـ إصليت[4]... وغيرها. وقد يعمد الشاعر إلى استخدام المصطلحات أو أسماء الأعلام القديمة، على نحو يدل به على ثقافته، ويتبين فيه أثر التكلف، وذلك مثل قوله[5]:

ملك مقدّسة هيوليّاته　　　من أن يضاف لفطرة أعظامها

أو قوله[6]:

بلغوا السّماء علا فما جرجيسها　　　إلا استقاد لهم ولا بهرامها

أو قوله[7]:

كأن نفسك في الأكوان ساريةٌ　　　والجوهر الفرد قالوا غير منشطرِ

وقد يعمد إلى استخدام اللفظة التي تعطي إحساسًا بأنها عامية مع كونها فصيحة؛ رغبة في استثمار ظلالها الدلالية والإيحائية مثل كلمة «سبهللا» في قوله[8]:

---

(1) الديوان: ص 305.
(2) الديوان: ص 306.
(3) الديوان: ص 311.
(4) الديوان: ص 304.
(5) الديوان: ص 459.
(6) الديوان: ص 461.
(7) الديوان: ص 473.
(8) الديوان: ص 457.

استنبط العلم وزك العملا لا تعش بغرة سبهللا

وقد تقع اللفظة لديه غير موفّقة، أو غير مناسبة، كقوله في سياق مدح النبي [1]:

أدنى حقوقك تشقيق القلوب وإزهاق النفوس متى تخطر لمذكر

أو قوله في سياق الغزل[2]:

فبت أمصّ وردة وجنتيها وأرشفُ جمر مبسمها الشّريق

ولكن الحقيقة أن هذا الأمر كان في حكم النادر من شعره. وقد يعمد إلى استخدام الصيغ النادرة ضرورة أو تفاصحاً، مثل اختياره صيغة افعوعل في قوله[3]:

فلما دعاها للإله وأرهقت أباطيلها وابلولج الحقّ ولت

وقد تتضح ضرورة التصرف في الصيغة حين تكون القافية موضعها، وذلك مثل قوله[4]:

إلى الملك الكافي أبثّ شكايتي أكفّي هموم الدين والدنيوية

أو قوله[5]:

مفيض قوي الأعيان حسب ذواتها وتأثيرها ذا القوة المطلقية

(1) الديوان: ص 277.

(2) الديوان: ص 493.

(3) الديوان: ص 288.

(4) الديوان: ص 65.

(5) الديوان: ص 123. وانظر ص 61، 73، 74، 77، 78، 79، 86، 115، 127، 129 وغيرها.

2 ـ حول بنية العبارة والملامح الأسلوبية

تغلب الرقة والسهولة على عبارة البهلاني، دون أن ينال ذلك من قوتها أو تماسكها، ودون أن ينفي أيضًا وقوع الغرابة فيها أحيانًا قليلة، على نحو ما يبادرنا في مطلع إحدى قصائده إذ يقول[1]:

معاهدَ تذكاري سقتك الغمائمُ ملَثًّا متى يقلع تلته سواجمُ

تعاهدك الأنواء سح بعاقه فسوحك حضر والوهاد خضارمُ

إذا أجفلت وطفاء حنّت حنينها على قُنن الأوعار وُطْفٌ روازمُ

فإذا جاوزنا المطلع إلى بقية القصيدة وجدنا نمطًا آخر من التعبير. وتراوح عبارة البهلاني بين الخبر والإنشاء، استجابةً لتدفق العاطفة، وطبيعة الانفعال وتقلباته. وقد نحس بقدر من التكلف يلابسها، خصوصاً في سياق الدعاء الموقوف على اسم واحد من أسماء الله الحُسنى[2]. وقد يرد في شعره بعض التعبيرات المسكوكة أو الكليشيهات الأسلوبية من مثل قوله[3]:

إذا جبلتَ على أمرٍ حمدت به عداك ذم وإن جدّوا وإن هزلوا

أو قوله[4]:

ولكنه يعطي بميزان عقله حقائق آل الله بجر الحقائب

---

(1) راجع الديوان: ص 316.

(2) راجع الديوان: ص 100، 102، 473 وغيرها.

(3) الديوان: ص 370.

(4) الديوان: ص 474. وانظر الديوان: ص 160، 310، 311، 323، 343 وغيرها.

وكثيرًا ما تشيع النبرة الحماسية المستثيرة في عبارته الشعرية[1].

ومن أهم الظواهر الأسلوبية التي تطالعنا في شعر البهلاني:

أ ـ التكرار

سبقت الإشارة، عند الحديث عن الشّعر الديني، إلى اتضاح صور التكرار فيه. والحقيقة أن ضروبًا عديدة من التكرار اللفظي والمعنوي تقع في شعره بشكل لافت، منه أن تتكرر عبارة معينة في صدر الأبيات المتتابعة، أو تتكرر لفظة بعينها في نهاية الشطر الأول من عدة أبيات متتالية[2]، أو يكتفي بصيغة واحدة كصيغة النداء أو الخطاب، يردّدها في صدر عدد من الأبيات المتتالية[3]. ويكاد يند عنا الحصر إذا ما حاولنا تتبع مواطن التكرار في شعر البهلاني؛ لأننا لا نجد صفحة واحدة من شعره الديني، الذي يشغل نصف الديوان، تخلو من صورة أو أكثر من صور ذلك التكرار.

وكثيرًا ما يأتي هذا التكرار مجسّدًا لمدى صدق الانفعال الذاتي في المواقف الخاصة، ومعبرًا عن الرؤية المفعمة بقناعة الذات بما ارتضته من تلك المواقف حتى ما يرتد منها إلى التاريخ البعيد.. على نحو ما نجد في خطاب الشاعر لعلي بن أبي طالب فيما يتعلق بحكومة صفّين إذ يقول[4]:

---

(1) راجع الديوان: ص 306-307.

(2) راجع الديوان: ص 58، 68، 70، 72، 73، 75.

(3) راجع الديوان: ص 76، 78، 80، 81، 84-85 وغيرها.

(4) الديوان: ص 29، وانظر الديوان: ص 349، 350، 462.

أبا حسن ذرها حكومة فاسقٍ جراحات بدر في حشاه تفور

أبا حسن أقدم فأنت على هدى وأنت بغاياتِ الغويّ بصير

أبا حسن لا تعطين دنيةً وأنت بسلطان القدير قدير

أبا حسن لا تنس أحْدًا وخندقاً وما جرّ عير قبلها ونفير

أبا حسن أين السّوابقُ غودرت وأنت أخوه وُالغدير غدير

أبا حسن إن تعطها اليوم لم تزل يحُلُّ عراها فاجرٌ ومبير

أبا حسن طلّقتها لطليقها وأنت بقيد الأشعريّ أسير

وقد يكون التكرار نوعًا من الإلحاح على المعنى، أو الإطناب في ترسيخه[1]، وقد نستشعر فيه شيئًا من التكلف في بعض الأحيان[2].

واتضاح هذه الظاهرة في شعر البهلاني، أو شعره الديني بصفة خاصة مرده إلى أن أغلب هذا الشّعر يدور في إطار الذكر والتسبيح، ونحن نعرف أن الذكر والتسبيح يقومان على صيغ بعينها، يجتهد كل إنسان في تكرارها، والتكثر منها. وتتفاوت درجة الوعي، واستحضار الذهن، وتمثل الدلالة من شخص إلى آخر، وتأخذ هذه العبارات أبعادًا أعمق عند المخلصين من المتعبدين أو المتصوّفة، ومن نسمّيهم أهل الباطن. والمتعبد الصادق يعيش هذه اللحظة بوجدانه وعقله ولسانه؛ حتى ليكاد

---

(1) راجع الديوان: ص 302-303.

(2) راجع الديوان: ص 74، 80، 88، 91، 131، 140، 191 وغيرها.

يتجاوز حالة الوعي والشعور، إلى حالة من الاندماج الروحي، وسيطرة اللاشعور، بل قد يبلغ منه الأمر أننا حين نخبره لاحقًا بما كان منه لحظة الاندماج الروحي، وسيطرة اللاشعور؛ فلا يكاد يذكره أويتبينه بوضوح، ولا يقر بوعيه به. وأغلب الظن أن الشاعر كان يعيش مثل تلك اللحظات بصدق. وكان، في أحيانٍ أخرى، يمارس شاعريته متمثلة في هندسة أدائها، على نحو ما نرى في تتبعه لأسماء الله الحُسْنى من خلال أبيات تتفق في عددها، ويشكل تكرار هذا الاسم أو ذاك من أسماء الله الحسنى الجانب الأوضح من بنيتها.

ثم إن شيوع رواية الشّعر في المحافل المختلفة، أو المجالس الخاصة شفاهة في عصر الشاعر، وغلبة تلك الرواية الشفهية على التسجيل الكتابي؛ هيأ الفرصة للتكرار الذي نعرف مدى تأثيره في جمهور المتلقّين، وانتزاع إعجابهم؛ كي يحتل هذه المكانة الواضحة، والحيز اللافت في شعر الشاعر.

ب ـ استدعاء النصوص السابقة

ربما كان التضمين أوضح صور استدعاء النص القديم، وأكثرها شيوعًا، وأهونها شأنًا. وفي شعر البهلاني صور عديدة من التضمين، يسوق خلالها النص القرآني، والحديث النبوي، والنص الشّعري السالف، والمثل والأقوال المأثورة، كأن يقول[1]:

(1) الديوان: ص 349.

هلم فلنحذ حذو سعيهم فليس للإنسان إلا ما سعى

أو يقول[1]:

كفته لقيماتٌ يقوّمن صلبه وطمرٌ من الأنهاج يأباه راقع

أو يقول[2]:

كم ذا يناغيكم مبير خادع أطرق كرى إن النعام في القرى

ويعدّ النص القرآني من أبرز النصوص التي يستمد منها الشاعر؛ فتستدعيه تجربته الشّعرية، ويتخذ مكانه إيماءً وتلميحًا، أو تصريحًا ووضوحًا في سياق قصائده[3]. وكثيرًا ما يأتي توظيفه للنص القرآني فنيًّا موحيًا، ولكنه قد يأتي أحيانًا أخرى مشوبًا بظلال التكلف والاعتساف[4].

ولعلَّ ما هو أكثر فنية وقيمة من ذلك، أن نجد الشاعر يورد الإشارة الخاطفة التي تأخذ بعدًا رمزيًّا، حين تردنا إلى قصة معينة، ومعنى عميق، تحمله تلك القصة، ويكون وروده، أو استدعاؤه في هذا السّياق ذا قيمة ملحوظة، ودور بناء.. من ذلك قوله[5]:

من فضله في فضل كل أمة كمثل إبراهيم فيمن خلا

---

(1) الديوان: ص 333.

(2) الديوان: ص 347. وانظر الديوان: ص 321، 332، 351، 355، 369، 380، 409، 418، 452، 462، 464 وغيرها.

(3) راجع الديوان: ص 315، 323، 333، 353، 355، 356، 358، 377، 397، 416، 466، 491، وغيرها.

(4) راجع الديوان: ص 466 على سبيل المثال.

(5) الديوان: ص 464.

مـن غـادرت هـيـبـتـه أعـداءه مثل صحاب الحجر صرعى في الفلا

أو قوله[1]:

لـو هـزّ بـالـنـجـم تـسـاقـطـت كيوم أسقط الجذع لمريم الجنى

وأكثر من هذا فنية، أن نقرأ أحد نصوص الشاعر؛ فنستشعر روح أحد النصوص القديمة المشهورة، تسري فيه بدرجات متفاوتة من الوضوح، دونما أثر للمباشرة أو التضمين الصريح. من ذلك أننا حين نقرأ مدحته للرسول ﷺ التي مطلعها[2]:

غوث الوجود اغثني ضاق مصطبري سرّ الوجود استلمني من يد الخطرِ

نور الوجود تداركني فقد عميت بصيرتي في ظلامِ العينِ والأثرِ

ونسمع دعاءه فيها[3]:

يا سيد الرسل ضاقت كل كائنةٍ بناصر فلتكن لي خير منتصر

وإن يضق بي أمري فهو متسعٌ بوسع جاهك في وردي وفي صدري

هذا الرجاء حبيب الله منبسطٌ فابسط يمينك بالحسنى إلى ضرري

يا رب صلِّ وسلِّم عدَّ ما وهبت يداك من نعمة في السّر والجهر

تتراءى لنا أبيات بردة البوصيري ونهجها ومعارضاتها العديدة جلية واضحة، وحين نقرأ مطلعه الوعظي[4]:

ماذا تريد من الدنيا تعانيها أما ترى كيف تفنيها عواديها

---

(1) الديوان: الصفحة نفسها.

(2) الديوان: ص 275.

(3) الديوان: ص 282.

(4) الديوان: ص 374.

....

ونتابع معه أبياتها.. تتمثل لنا قصائد محدّدة، طالما قرأناها في ديوان أبي العتاهية. وحين يبادرنا بقوله منها عمَّن سبقونا إلى الموت:

عظامهم نخرت بل حال حائدها ترِبًا لدى الريح تذروها عوافيها

لا شبر في الأرض إلا من رفاتهم فخلّ رجلك رفقًا في مواطيها

فسوف نسترجع توًّا أبيات أبي العلاء الشهيرة «خفف الوطء...».

وحين ننظر في مطلعه الرثائي[1]:

ريب المنون مقارض الأعمار وحياتنا تعدو إلى المضمار

والنفس تلهو فوق تيار الردى يا ليتها حذرت من التيار

تقفز إلى أذهاننا سريعًا مرثية جرير الشهيرة:

لولا الحياء لهاجني استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار

وحين نقرأ مطلعه[2]:

تلك البوارق حاديهن مرنان فما لطرفك يا ذا الشجو وسنان

شجت صوارمها الأرجاء واهتزعت تزجي خميسًا له في الجو ميدان

....

(1) الديوان: ص 399.

(2) الديوان: ص 299.

وحين نتابع مسار القصيدة، فإننا نسترجع ـ على الفور- قصيدة أبي البقاء الرندي:

لكل شيء إذا ما تمّ نقصان   فلا يغرّ بطيب العيش إنسان

والأمر لا يتسع هنا للدراسة التفصيلية التي تؤكد وعي الشاعر بميراث العربية الشّعري والأدبي، واستحضاره إياه، شعوريًّا أو لا شعوريًّا، وحسن توظيفه في سياقات مختلفة بدرجات متفاوتة من التوفيق والنضج الفني.

ج ـ البديع

تساهم فنون البديع المختلفة بدور ملحوظ في تشكيل الملامح الأسلوبية لشعر البهلاني، وإن تكن المبالغة والتهويل فيها من أوضحها. . فمن الجناس في شعره قوله مخاطبًا معاهد تذكاره[1]:

تعاهدك الأنواء سح بعاقه   فسوحك خضر والوهاد خضارم

وقوله[2]:

لعمري لنعم المعهد المهتدى   به وقد ملأ الدنيا ظلام ظالم

وقوله[3]:

وإني ولبس الدهر جلدة أجرب   تجاهي وآمالي يحال محارم

(1) الديوان: ص 316.

(2) الديوان: ص 317.

(3) الديوان: الصفحة نفسها.

وقوله[1]:

إلهي حققني بتأثير اسمك ... العليم ونوّر ظاهري وطويتي

وقوله[2]:

سيما التعفف تكسوهمْ جلالَ غنى ... فالقلب في شبع والبطن خمصان

وقد يأتي الجناس في شعر الشاعر مشوبًا بظلال التكلف المحتمل[3]. وقد يأتي مستكرهًا غير محتمل في مواطن أخرى غير قليلة[4].

ومن التضاد في شعره قوله[5]:

تحس كل حادث بسيفه ... فإن نبا حينًا فأحيانًا مضى

وقوله[6]:

هم أسمع الناس في حقٍّ وأبصرهم ... وفي سواه همُ صمٌّ وعميان

وقوله[7]:

وكنت العون في خير وشرّ ... نزيل حماك في عزّ مكين

وكنت العون في يسر وعسر ... فديتك من أخي ثقة ودين

وأما المبالغة فتحتل ـ كما سبقت الإشارة ـ حيزًا ملحوظًا في

(1) الديوان: ص 73.
(2) الديوان: ص 303.
(3) راجع الديوان: ص 29، 233، 363.
(4) راجع الديوان: ص 72، 293، 305، 321، 369، 492.
(5) الديوان: ص 329. وانظر الديوان: ص 305، 368، 371، 374 وغيرها.
(6) الديوان: ص 302.
(7) الديوان: ص 420.

شعر البهلاني، ولعلَّ السر في هذا صدق الانفعال، وحرارة الحماسة لما يعتقد، وشدة الغضبة في مواجهة ما لا يرضى من معطيات الواقع، وعظم الانبهار بما يعليه من قيم مجردة، أو مجسّدة في بعض الممدوحين من خلال بعض المواقف.. من ذلك قوله راثيًا[1]:

يا ناعيَ القطب من ذا قام موقفه   فصار قطب مدار العلم والعمل

نعيت فردًا أمِ الدنيا بأجمعها   إني أحسّ بدهش شامل جلل

إني أحس بدهش غم كاربه   حتى الملائك حتى برزخ الرسل

ومن التهويل في المبالغة[2] قوله:

نعم راعني ندب السّماء وأهلها   وأركان عرش المجد إذ تتحطّمُ

وضجّة بيت الفضل إذ خرَّ سقفه   وهدّةُ طود الجود إذ يتهدّمُ

....

أحقًّا عميد الدين لاقى حمامه   فإنّي أرى نفس الهدى تتلدمُ

ولو أننا تتبعنا سائر فنون البديع العديدة؛ لوجدنا لها حضورًا متفاوتًا في شعر الشاعر، ولوجدناها ذات قيمة إيجابية في كثير من الأحيان، سلبية في أحايين أخرى. وإذا كنا قد أخذنا على بعض مواطن البديع في شعر الشاعر أنها جاءت متكلفة أو مستكرهة،

(1) الديوان: ص 387.

(2) الديوان: ص 425. وانظر الديوان: ص 388، 391، 407، 412، 459، 469، 470، 472 وغيرها.

فالحقيقة أن الشاعر- رغم هذا ـ لا يستحق المؤاخذة بقدر ما يستحق الإشادة والتقدير؛ ذلك لأن الشّعر في الفترة السابقة عليه، وعلى جيل البارودي من قبله، كان لا يكاد يجاوز دائرة التكلف الممجوج إلى سواها، وكان معظمه ينضح بضروب التصنّع والألاعيب، التي يعد الخروج عليها ـ ولو بنسبة ملحوظة ـ عملاً محمودًا لصاحبه، فكيف يكون الشأن إذا كنا لا نجد من آثارها في ديوان كبير مثل ديوان البهلاني سوى ما يمكن إحصاؤه في يسر، ولا يذهب في دائرة التكلف حدًّا بعيدًا؟

3 ـ الصورة في شعر البهلاني

يعيش الشاعر عصره بتفتح وحيوية، ويستشعر انتماءه بقوة إلى الوطن الأم، والوطن الواقع الذي يمارس فيه اتصالاته، ويعنى بقضاياه وهمومه، ويحس ولاءه للأمة الإسلامية، التي يؤرّقه واقعها، ويطيل التأمل في تاريخها، ويستبين سيَرَ أعلامها، ويعظم الرجاء في إشراق مستقبلها. ولذا عظم ارتباطه بالتراث العربي عموماً، والتراث الديني والأدبي بصفة خاصة، فتشكل من ذلك كله رصيده الفكري والذهني، الذي مارس فاعليته بقوة في تشكيل الصورة، والمواءمة بين عناصرها في شعره.

تنهض الصّورة في شعر الشاعر على دعائم البيان العربي من تشبيه واستعارة وكناية أو إيحاء. كما تتسع لرسم الصورة العامة ـ بمعناها اللغوي ـ التي تتشكل من جزئيات عديدة يتحقّق لها قدر من التداخل والانسجام؛ فتكون صورة فنية كلية، ذات دور لا ينكر في

تقديم جانب من جوانب الرؤية، أو المساهمة بنصيب في تحقيق شاعرية الشعر، من ذلك أنه حين أراد تصوير عدم رضاه عن واقع أمته؛ رد السبب في ذلك إلى أن معاصريه ليسوا خلفًا جيدًا لأسلافهم، مع أن أدوات التفوق، وسبل الإباء التي كانت متاحة لأسلافهم، ماثلة في أيديهم، ولكن في حال غير تلك الحال.. يقول[1]:

إن السّيوفَ التي كانت لسالفكم ما ضمّها معهم رمس وأكفان

مريضة هي في الأجفان أم مرضت قلوبكم أم نأى عنهن وجدان

بئس السّيوف إذا حلت عواتقكم وما بها لعتيق المجد أحزان

لا تحجبوها إناثًا في مغامدها فإن تلك اليمانيات ذكران

فالبداية الإخبارية مشوبة بروح السّخرية والتأنيب، ثم الاستفهام المعمق لمعنى اللوم، الذي توصف السيوف فيه بالمرض، الذي ترتد دلالته إلى قلوب حاملي تلك السيوف. ثم الموقف النفسي المستاء، الذي يشكل بعدًا مباشرًا من أبعاد رؤية الشاعر تجاه هذا الموقف من معاصريه، وأبناء أمته. ثم الأمر المباشر بإدراك حقيقة الدور المنوط بهذه العدة، ووصفها الحسّي بأنها ذكران لا إناث، وكأنه اتهام صريح لحملة السيوف بأنهم هم الذين تحولوا من ذكران إلى إناث. ثم تتابع سلسلة من الاستعارات القائمة على مهارة الربط بين العلاقات الجديدة في قوله[2]:

---

(1) الديوان: ص 307.

(2) الديوان: الصفحة نفسها.

فديتكم أوردوها إنها عطشت   إن كان فيكم يلاقي الري عطشان

كانت بوارق للأخطار ساهرة   وهمّ أصحابها في المجد سهران

فاليوم نامت هموم القوم في جدثٍ   وساهر البق في الأغماد وسنان

ثم يعتمد على التشخيص في إتمام ملامح الصورة حين يقول[1]:

أورثتموها من الأوتار مشعلةً   كأنها في دخان الحرب نيران

واليوم تغمط فيكم وهي مغضبةٌ   وما بكم لحقوق السّيف غضبان

حتى إذا انتهينا إلى هذا الحد؛ كانت ثمة رسالة كاملة، قد استطاع الشاعر أن يقدمها لنا، من خلال موقف واضح المعالم، تدعمه رؤية عقلية، وملامح شعورية لا تخفى.

ولعل من أهم معالم الرؤية الخاصة بالشاعر، موقفه العقلي والديني من الحياة الدنيا، ووضعها موضعها الحقيقي من الحياة الآخرة، في ضوء منظور عقلي وديني ناضج. ومن الصور الشّعرية التي قدمها الشاعر، وجاءت مجسّدة لهذا الجانب من جوانب رؤيته قوله في سياق الرثاء[2]:

تُمنّيك بالآمال وهي شحيحةٌ   وتعطيك لين القول وهي حقود

تخائل حسنًا وهي شوهاء غادر   وأنت بها مضنى الفؤاد عميد

وتبدو الصّورة في البيتين، أو الوحدة الأولى من وحدات

(1) الديوان: الصفحة نفسها.

(2) الديوان: ص 392.

الصورة الكلية، وليدة تأمل عقلي عميق، يتجسّد تعبيرًا من خلال هذه السّلسلة من المتضادات، فهي تمنى بوفرة كبيرة من الآمال، وحقيقة الحال الدائمة أنها شحيحة، بمادة الشح وصيغة المبالغة، ثم تعطيك. . فلا يجاوز عطاؤها لين القول، والحقيقة المطردة أنها حقود لا يرجى منها عطاء. ويجاوز الأمر حدود القول إلى مجال الحركة، فتتخايل حسنًا ـ بدلالة التمويه والخداع وإيهام الحسن ـ فجوهر الحال أنها شوهاء ظاهرًا، غادر باطنًا. ومقتضى ذلك كله أن يكون لك موقف، هو موقف المدرك الواعي. ولكن المأساة أنك «بها مضنى الفؤاد عميد»، ولا يقع إنسان في هذا الخطأ إلا وله أسباب يمكن أن يتذرّع بها، وأبرز هذه الأسباب يرتد إلى ما يناله الناس على تفاوت من وراء تعلقهم الشّديد بالدنيا، لذا يتابع الشاعر الصورة قائلاً[1]:

ولو نلت منها طائلاً كان آفة   تداجي بها مغرورها وتكيد

تدانيك حتى تؤنس الصدق والصفا   وما الشأن إلا صائد ومصيد

ولو صدقت فالصدق في طيّ كذبها   إذا عاهدت بالوعد فهو وعيد

ثمة ظاهر وباطن، وثمة إدراك ظاهري، وما ينبغي أن يدرك من الأعماق المستكنة خلف ذلك الظاهر مما يمكن أن يشكل نقيضًا. . تلك هي الأبعاد التي يؤسس بها الشاعر رؤيته الذاتية للدنيا، والتي تستمد دعائمها من البصر العقلي والوعي الديني[2].

(1) الديوان: ص 392-393.

(2) الديوان: ص 414.

وعن الدنيا يقول كذلك[1]:

وإن دارًا إلى حدٍّ نصاحبها ... من أحزم الأمر أنا لا نصافيها

أنى نصافي التي آباءنا طحنت ... والآن تطحننا الأنياب من فِيها

....

ما سالمت من نأى عنها وحاربها ... ولا تسالم قطعًا من يداجيها

ويصوّر علاقته بالأيام المتقلبة في هذه الدنيا، وطبيعة دأبه فيها، ومصير جهده لتحقيق آماله بقوله[2]:

ما ذنب أمنية يغتالها قدر ... في أمرها وقضاء الله يعتقل

أصبحت والدهر من بغضي به جربٌ ... آسيه نبلاً وما ينفكّ يأتكل

إذا تطارحت أغرى بي سماسمه ... وإن تنمّرت حاصت عنّي الحيل

وإن بسطت نوالي سامني سفهاً ... أعن سفاهة رأي يفضل النبل

إنها علاقة موارة بالحيوية والتوتّر، ولا يتوقف المتصارعون فيها عن الحركة، ولكن شأن الدنيا دومًا أن تطحن ذويها، لقد تشكل للشاعر موقف محدّد، ورؤية عقلية ودينية، استطاع أن يقدمها في إهاب شعري، تساهم الصورة فيه بنصيب غير مجحود.

وقد تأتي الصورة جزئية سريعة، تعتمد على ضرب من العدول عن العلاقات المألوفة المتوقّعة بين أدوات التشكيل اللغوي، إلى

---

(1) الديوان: ص 375.

(2) الديوان: ص 369.

علاقات أخرى، أكثر إثارة وبكارة؛ فتتمثل في ضرب من ضروب الاستعارة أو المجاز العام. من ذلك قوله في تصوير صبره، ومقدرته على تحمل الفواجع[1]:

عَهود بصبري يقضم الصخر نابه فقد نسخت تلك العهود عهود

ومنه قوله في تصوير الالتزام الديني لأصحابه[2]:

مقيدون بحكم الله حكمتهم وهمّهم حيثما كان الهدى كانوا

وقوله يصوّر معركته مع صعاب الحياة[3]:

وفيهم تهتضم الأيام بادرتي فعل الوتير وحسن الواتر الدخل

وغالبًا ما يعمد الشاعر إلى ضرب من التصرف الحميد في مكونات الصورة التي يستمد عناصرها من التراث، وذلك كما نرى في قوله[4]:

وسبحان من عقل وشيب تنفسا فهذا مسفر هاد وذاك سفير

أو قوله[5]:

فأبعدهم عن كلّ إلفٍ وعادةٍ وعودهمُ شرب الشّدائد علقما

ولكن هذا كله لا ينفي وقوع الصورة غير موفقة أحيانًا، أو غير

(1) الديوان: الصفحة نفسها.
(2) الديوان: ص 302.
(3) الديوان: ص 369.
(4) الديوان: ص 24.
(5) الديوان: ص 49.

مساهمة في تشكيل الرؤية الذاتية، أو أحد معالمها على نحو بنَّاء، وذلك على نحو ما نرى في تصويره الحياة بقوله[1]:

كـلا ولـكـنّ الـحـيـاة بـهـيـمـةٌ تـجـري عـلـيـهـا مـديـة الـجـزّارِ

أو تصويره فيض عطاء الممدوح بما لا يوائم السياق النفسي للمنح والعطاء إذ يقول[2]:

من كفه الفياض سحب رعدها زمـازم الـصـمـصـام في هام العدا

وعلى الجملة.. يمكن القول إن الشاعر وفِّق إلى حدٍّ كبير في استغلال إمكانات التصوير الفنِّي في تقديم رؤيته الشعرية المتعددة الجوانب، كما استطاع أن يوظف عنصرًا هامًّا من عناصر التشكيل الفنِّي في خدمة تجربته الشعرية.

4 ـ الموسيقى في شعر البهلاني

كثيرًا ما تتراءى القصيدة في ديوان البهلاني أنشودة مطربة، تمنح النفس المبدعة فرصة التغنِّي بما يجوب في أعماقها، على امتداد لحظة الانفعال الوجداني، أو التأمل العقلي، وتتمثل رحلةً من التعبير الموقع، الذي تنهض الموسيقى فيه بمسؤولية كبرى في بثّ تجليات تلك النفس، ومنحها إحساسًا بالرضا. كما تبلغ غايتها من التأثير في المتلقي تأثيرًا، يتمثل في خطاب وجدانه وعقله خطابًا موسيقيًّا، ينضاف إلى مستويات الخطاب الدلالي. ولعلَّ هذا الأمر هو الذي قاد ـ عند غلبته، وفرط العناية به ـ إلى مجرد

(1) الديوان: ص 400.
(2) الديوان: ص 464.

نظم المعاني الشائعة، والأفكار المكررة؛ فتحول عن قيمته الإيجابية إلى عنصر تأثير سلبي في شعر الشاعر.

يعمد الشّاعر إلى الاستفادة من كل صور التشكيل الموسيقي التي قدّمها التّراث الأدبي العربي حتى عصره، فيحسن - في الأعم الأغلب - توظيف إمكانات هذا التراث الخصب. ومن هنا نجد في ديوانه تنوعًا في استخدام البحور المختلفة الإيقاعات والصور. كما نجد ميلاً إلى تغليب بعضها، وتكرار الاعتماد عليه في تجارب متباعدة. كما نجد أن أحد الأوزان قد يسيطر على قصائد عديدة ومتتابعة بينها رابط موضوعي[1]. ونلاحظ فاعلية توظيف التموجات الصّوتية، التي تنتمي إلى بحر واحد من بحور الشّعر الموروثة في قصائد تختلف معانيها ومضامينها وتجاربها، فتبدو، في كل مرة، موائمةً لتلك المعاني والمضامين، مجسّدة لتلك التجربة.

ويلفتنا طول القصائد في ديوان الشاعر واطراد القافية غالبًا واستدعاء بعض النصوص المشهورة في التراث العربي في مواطن عديدة إلى اتضاح الروح القديمة وهيمنتها على القافية في شعره[2]. ولكن هذا لم يمنعه من محاولة التصرّف فيها تصرفًا منوعًا، من خلال التسميط والتوشيح والتخميس، الذي لا يخلو من محاولة الإضافة الذاتية الطريفة والمقبولة.

ولذا نجده يورد أحيانًا ثلاثة أشطر تتفق فيها القافية، وتتغير بعد ذلك، ثم يعقبها ببيت من شطرين، تطرد قافيته على امتداد

---

(1) انظر الديوان: ص 58-129.

(2) راجع الديوان: ص 492 على سبيل المثال.

الموشحة[1]. وقد يعمد إلى إيراد ثلاثة أشطر بقافية واحدة، تختلف في مقطع تال، ثم يجعل قافية الرابع مطردة، ويجعل الخامس قفلاً يتكرر بنصه. وقد يجعل الرابع والخامس متفقين[2]، وقد تقتصر أشطره على خمسة، يتفق منها أربعة تتغير في مقطع تال، ثم يطرد الخامس على امتداد القصيدة كلها، على نحو ما هو معروف في التخميس. وقد يتغير منها أربعة ترد في هيئة بيتين، ثم شطر خامس منفرد، تتفق قافيته مع كل خامس، ثم شطر سادس يتفق مع كل سادس، أما السابق فعبارة تتكرر بنصها في ضربٍ من التسميط، أو ما يقترب منه[3].

ويحدث كثيرًا أن نحس التدفق الموسيقي جياشًا؛ حتى إنه يمنحنا إحساسًا قويًا بالطابع الغنائي، الذي يسود هذه القصيدة أو تلك[4]، وفي المقابل يتضح لنا أن الموضوع الجاد يسحب سمته وطبيعته على سائر المقومات الفنية، وأبرزها الموسيقى[5]. وكذا نحس دومًا أن الإيقاع الموسيقي المتخير يدعم الدلالة المقدمة؛ استمدادًا من تآزر الموسيقى الداخلية مع الوزن المتخير، وتداخلها مع العناصر الشّعرية المتخيرة على نحو ما يتبدّى لنا في قصيدة «أشعة الحق» التي يستهلها بقوله[6]:

---

(1) راجع الديوان: ص 44-57، ص 154-169.

(2) راجع الديوان: ص 192-213.

(3) راجع الديوان: ص 239 وما بعدها.

(4) راجع الديوان: ص 487 على سبيل المثال.

(5) راجع قصيدة: في العلم، ص 357 وما بعدها.

(6) راجع الديوان: ص 33.

أشعة الحقّ لا تخفى عن النظر وإنما خفيت عن فاقد البصر

وكلمة الله لم تنزل محجبةً عن البصائر بين الوهم والفكر

نادى المنادي بها بيضاء نيّرة حنيفة سمحة لم تعي بالفطر

....

حتى تجلي منار الدين منبلجاً بصادع الذكر والصّمصامة الذكر

وقد نستشعر قصد الشاعر واضحًا في التعويل على الدور الذي تنهض به الموسيقى الداخلية، إلى جانب الوزن المتخير، في إعطاء الشّعر تمام بنيته الفنية على نحو ما نلاحظ في قوله[1]:

أين المساكرة الصيد الغطارف من ذوائب الأزد حيث المجد والشان

في ذروة المجد من فهم إذا انتسبوا أساود الموت يوم الهول طوفان

شمّ إذا حزموا نار إذا عزموا شهبٌ إذا رجموا للفضل هتّان

ويمكن القول إن طبيعة التجربة التي كان الشاعر يعيشها، والعواطف المثارة نتيجة لتلك التجربة، هي التي كانت تستجلب الإطار الموسيقي المناسب لها. ولذا كانت الموسيقى عنصرًا فاعلاً في عناصر العملية الشّعرية جميعها، ومنفعلاً بها في الوقت نفسه؛ الأمر الذي يتضح معه مدى تلاحم الموسيقى بسائر المقومات الفنية الأخرى على نحو ييسر سبيل إنجاح تلك التجربة فنيًّا.

(1) الديوان: ص 309.

5 ـ بناء القصيدة في شعر البهلاني

يلفتنا، أول ما يلفتنا، في ديوان الشاعر، شيوع المطولات، وقلة المقطوعات.. بل إن المقطعات لا ترد غالبًا، إلا باعتبارها وحدات متواصلة في قصيدة طويلة، وتجربة واحدة. وتتعرض القصيدة الطويلة حتمًا لقدر من التفكك أو تعدّد المضامين، والانتقال من موضوع إلى آخر انتقالاً قد يكون مبررًا مقبولاً في أحيان كثيرة، وقد لا يكون كذلك في أحايين أخرى. وأكثر من هذا أننا قد نستشعر استقلال البيت تلو البيت بمعناه، خصوصاً في شعر الوعظ والحكمة، الذي يشغل حيزًا كبيرًا من الديوان.

ثم يلفتنا عند مطالعة الكثرة الكثيرة من مطولات البهلاني المطلع الذي يبدو ذا طابع تراثي إلى حدٍّ كبير.. يتضح ذلك في الإطار الذي قد يكون طلليًّا حينًا، غزليًّا حينًا آخر، وفي المعاني وتسلسلها وكيفية طرحها، دون أن يخلو الأمر من محاولة التحوير هنا، والإضافة هناك، محاولة كثيرًا ما تبدو آثارها سطحية طفيفة. ولنتأمل مطلع أول قصيدة ضمها الديوان حيث يقول الشاعر[1]:

سميري وهل للمستهام سمير ... تنام وبرق الأبرقين سهير

تمزّق أحشاء الرباب نصاله ... وقلبي بهاتيك النصال فطير

تطاير مرفضّ الصحائف في الملا ... لهنّ انطواء دائب ونشور

يهلهل في الآفاق ريطًا موردًا ... طوال الحواشي مكثهن قصير

بمنتحبات مرزمات يحثها ... حداء النعامى دمعهن غزير

---

(1) الديوان: ص 23.

تنبه سميري نسأل البرق سقيه   لـربـع عـفـتـه شـمـأل ودبـور
ذكرت به عـهـدًا حـمـيـدًا قـضـيـتـه   وذو الحزن بالتذكار ويك أسير

ولا نكاد نفرغ من هذه الأبيات حتى نحس أننا أمام شاعر عربي قديم يعيش حالة الوجد التي تبادرنا في كثير من القصائد القديمة، يظهر فيها عظم الإحساس باللوعة والشوق والحرمان الذي يمزق سويداء قلبه، ويستمد العون من السميرين ـ لا من الخليلين أو الرفيقين ـ على سبيل الخروج الشكلي من إهاب القصيدة القديمة، والارتداد إلى الماضي يستمد منه إحساسًا مرضيًا بما كان من سالف العهود، التي تشكل مقابلاً تعويضيًّا، في مواجهة تجهّم الحاضر، الذي يفرض البعاد والحرمان، وما يستتبعان من إحساس عارم بالحزن والأسى. وعندئذ يقتصر الأمل المرجّى على مجرد النظرة العجلى.. بل ربما بدت القصيدة بأكملها نوعًا من التمرين الشّعري، الذي يشي بأن الشاعر يضع عينه على نموذج بعينه من شعر الأولين. وتتردّد على لسان الشاعر شكوى تباريح الجوى. ويؤكد معاني الوفاء للمحبوب، والصبر على ما فرضته الأيام القاسية عليه من حرمان، وإن لم يمنع الصبر عينيه من مواصلة البكاء، والتعرّض لاعتلال الصحة، وذبول العود بعد نضارة الشّباب. وكثيرًا ما يتكرر هذا المطلع الغزلي الذي يردّد فيه الشاعر هذه المعاني، وينادي الأخلّاء والرفقاء، ويشكو البين، ويؤمل اللقاء... [1].

(1) راجع الديوان: ص 485، 487، 492 وغيرها.

وأما المطلع الطللي فلا يقل نصيبه في ديوان الشاعر عن نصيب سابقه، ومن أمثلته لديه قوله[1]:

تلك ربوع الحي في سفح النقا تلوح كالأطلال من جد البلى

أحنى عليها المرزمان حقبة وعانت الشمأل فيها والصبا

موحشة إلا كناس أعفر ومجثم الرأل وأفحوص القطا

تربع الأنس من أرجائها واستأنست بها الظباء والمها

فقف بنا عند غصون بانها نشاطر الورق البكاء والأسى

ولا نكاد نعثر على جديد من المعنى، أو نلمس خصوصية في التجربة، أو نستبين فرقًا ملحوظًا في التشكيل بين هذا الكلام وسابقه من جهة، وسواها من مطالع القصيدة القديمة من جهة أخرى؛ الأمر الذي يؤكد ما سبقت الإشارة إليه من دوران الشاعر في فلك التّراث الأدبي الذي وعاه، وبدا متحمّسًا له، فمارس تأثيره عليه إلى هذا الحد. وقد ينتبه الشاعر إلى اتضاح هذه الظاهرة في شعره، فيلفتنا ـ على نحو مباشر ـ إلى أنه لا يقصد معاهد المحبوبة فعلاً، وإنما يقصد دياره التي فارقها في «عمان»، بعد انتقاله إلى «زنجبار»، ومقامه فيها. ومازال أهله وأحباؤه يقيمون هناك، ويربطه بهم روابط عديدة[2].

ولا ينفي هذا بالطبع أننا نجد في عدد غير قليل من قصائده مطالع قوية، تنبض بالصدق، وخصوصية التجربة، وفورة

(1) الديوان: ص 336.

(2) راجع الديوان: ص 316 وما بعدها.

الانفعال، وتلقائية المشاعر؛ وهو ما يقودنا إلى الاطمئنان إلى فكرة أن الموقف الشّعري يمارس تأثيرًا قويًّا على طبيعة الأداء، ومسار التعبير عن التجربة التي يعانيها الشاعر وينفعل بها.

فإذا جاوزنا المطلع إلى ما بعده من أبيات القصيدة لاحظنا الحرص على الإطناب، واستيفاء المعنى، وقدرًا من الاستطراد، أو الانتقال من جانب إلى آخر من جوانب التجربة، التي تأخذ إهابًا موضوعيًّا في كثير من الأحيان. ويتخلل الحكمة تناول الشاعر لمختلف المعاني، في الأغراض كافة، حتى إننا قد نفتقد الخيط الرابط للقصيدة، المكون لوحدتها في كثير من المواضع. وقد لا يجد الشاعر حرجًا في مدح شعره، والإشادة بشاعريته في ختام بعض قصائده؛ جريًا على عادة بعض شعراء العربية الأقدمين.

وفي النهاية نأمل أن تكون الصّفحات السابقة قد ساهمت في تقديم شاعر عربي غزر إنتاجه، وتحدّد أسلوبه، وطرح هموم المثقف العربي الواعي في فترة حساسة من تاريخ أمتنا؛ على نحو يجعل من حقه علينا أن نسلكه في سجل أدبنا العربي، مقرونًا إلى شعراء جيله، الذي جاء تاليًا لرائد النهضة الشّعرية العربية الحديثة محمود سامي البارودي.

كما نأمل أن تكون قد قامت لنا من ملامح شعره ـ موضوعيًّا وفنيًّا ـ ما يسوغ ضمّه إلى أصحاب الاتجاه المحافظ البياني في جيل أحمد شوقي ومعاصريه.

الفصل الثالث

الوشم على خاصرة الزمن ـ قصيدة ونقد[1]

للشاعر محمد العيد الخطراوي

يحدث كثيرًا أن يؤرّق الشاعر همٌّ ذاتي خالص، ويستشعر ـ صادقًا ـ وطأة المعاناة التي يسبّبها هذا الهم؛ فيكون ذلك دافعه إلى إبداع شعر عظيم، يروق القارئ، ويقدّره الناقد الدارس، وتردده مسامع الزمن جيلاً بعد جيل. وما روائع البحتري وابن الرومي، وبدائع المتنبّي وأبي العلاء، وما آهات ناجي، وتأوهات الشابي.. بل ما فرائد ملتون وشكسبير إلا ثمرة هذه المواجع الذاتية، والهموم الفردية الصّرفة، وهذا يبدو أمرًا طبيعيًا، وموقفًا سويًّا.

أما أن يأرق الشاعر لهموم الآخرين، ويستشعر- صادقًا كل الصدق ـ وطأة المعاناة الجاثمة على وجدان الجماعة؛ فيكون ذلك دافعه إلى إبداع شعر ينبض باستشعار هذه المعاناة، ويجسّد هذا الصدق، فهذا هو المجلى الأعظم لروح الإنسانية السامية.....

هذا هو ما جال بخاطري حين أعدت قراءة قصيدة د. محمد

(1) انظر نص القصيدة عقب الدراسة.

العيد الخطراوي: **الوشم على خاصرة الزمن** التي تضمّنها العدد 7805 من «المدينة المنورة الأسبوعية» صباح السبت 6 صفر 1409هـ (17 أيلول/ سبتمبر 1988م)؛ ذلك لأنها ـ فيما أحسست وأدركت ـ تجسد إنسانية الشاعر، وشاعرية الإنسان، الذي تشغله الهموم الكبيرة، وتلح على وجدانه، ويشتد اعتمالها، واضطراب تياراتها في جوانحه، وإذ ذاك تصدق معايشته إياها، وتكتمل عنده معاناة التجربة التي تثمرها. . فتنساب كلماتٍ فاعلة في بناء فنّيٍ، جدير بالقراءة.

في ملامح الرؤية

يتراءى الشاعر في هذه القصيدة، وقد أدرك عظم الفجيعة التي شُلَّت بسببها الحواس، وجمد ـ من جرائها ـ معين الدمع في العين. . الأمر الذي يجسّد مواتًا كاملاً؛ فلا يثمر إلا نظرة محبطة متشائمة، تتوقّع ما لا يتصور من مزيد النكبات والأحداث. وهنا تسقط الآمال الكبيرة، وتتخبط حيرى؛ فلا تدري لها وجهة، ويهيمن شبح الموت الذي يلوح في كل جنبات المكان والزمان والمرئيات، ولا يستثير هذا الواقع المهزوم المفجع إلا المواجع المحمومة، وصرخات الضّعف والسلبية. وإذ ذاك يغلب الفنان المرهف إحساسه الحاد بالأسى والحسرة؛ لوأد الآمال، وانطفاء وميض الحياة في عظيم الأماني، فتتراجع النفس الكسيرة بعيدًا عن قبح هذا الواقع لتلقي بنفسها في أعماق ماضٍ مشرق، استطاع أن يمنح كل مقومات القوة والفخار؛ حتى إن حركة التاريخ تصبح وقفًا على ماضي هذه الأمة دون سواها أمدًا طويلاً. ذلك الماضي

الذي استطاعت - في ضوء إنجازه - أن تبدو أمة متميزة بين الممالك، متفرّدة عبر مسار الأيام. . . . . .

ولكن يقع التحول المخزي الذي ترتد أسباب الضياع فيه إلى سلبية الإنسان، الذي أضحى لا يغار لكرامة ولا يأسى لقيمة؛ فتنقصف الهامات الشّامخة، وتنوء المآذن المشرعة بما يقعد بسموها، ولا يُرى في هذا الواقع سوى صلابة عظام الآباء والأجداد، تنظر - في غضب وتجهّم - إلى جيل الأحفاد الذي عجز عن أن يثأر لها أو يواصل مسيرتها، فيرتد في نظرها حسيرًا، تخالطه أمنية مخزية بعقم الزمان، وانتفاء وجود هذا الجيل الرديء، ثم أمل خائف متشكك بأن تكون هناك حياة حقة.

في التشكيل الفني

في ضوء هذه الرؤية؛ تتبدّى حقيقة المعاناة، وصدق الغيرة، وأبعاد الموقف الذي لا يتواءم مع الواقع المرفوض، وينفر من قبحه، ويطمح إلى صورة مشرقة، تصل ما انقطع من خيوط بين حاضر هذه الأمة وماضيها، ثم تتراءى الأدوات الفنّية التي استخدمت في تجسيد هذه الرؤية على قدر واضح من الفعالية المتميزة، ويلفت النظر فيها عنصرا التصوير والموسيقى بصفة خاصة.

ومن الطبعي أن التصوير لا يتميز إلا في ضوء الحرص على تميز الوحدات الجزئية التي تساهم في تشكيل الصورة: صوتًا وكلمة ونبرًا وإيحاء وبنية تركيبية خاصة، على نحو تبدو فيه أدوات التشكيل جميعها متضافرة، يرفد بعضها بعضًا.

يبادر مطلع القصيدة المتلقي ناهيًا عن البكاء وذر الدموع؛ بما يوحي ـ للوهلة الأولى ـ بانتفاء الجدوى من وراء ذلك، ولكن سرعان ما تظهر العلة من وراء هذا النهي، مستفيدة من معطيات علم النفس، التي تقول إن المرء إذا واجه أزمة يمكنه، على نحو ما، تجاوزها إذا وجد في البكاء سبيلاً إلى التخفّف من المشاعر الضاغطة، التي يحسها في اللحظات الأولى لمواجهة هذه الأزمة، أما إذا عظمت الأزمة، وكان وقعها على مشاعره بالغ القوة؛ فإن عناصر المواجهة من تكوينه تتصلب في مواجهة الحدث، وتتوقف عن رد الفعل الظاهر المعين على التخفف، وإذ ذاك يجمد الدمع في العين، ويعجز العقل عن فلسفة الأمر، أو توجيهه، أو محاولة الاستعلاء عليه، ويتمرد اللسان على النطق، ولا تتولى الآذان نقل عبارات المواساة التي تتلقاها إلى مواطن الأعصاب والإدراك بالكفاءة المطلوبة. وتراثنا الأدبي والتاريخي زاخر بالأمثلة التي تؤكد هذه الحقيقة. وهذا هو الدافع الحقيقي وراء النهي عن البكاء، وذرّ الدموع في السّياق الذي معنا، والذي يتأكد حين نقف على ما يتم به الشاعر عبارته إذ يقول: «فربما اختنق النداء وماتت الكلمات».. اختناق النداء وموت الكلمات هما أدوات تشكيل الصورة الحسيَّة ـ بعد تجاوز آفاق التجريد ـ لتبدو ذات كيفية خاصة، كاشفة للحقيقة الداخلية، التي تقترن بهذه اللحظة التي تعظم فيها وطأة معاناة الوجدان الداخلي لمعطيات الواقع الخارجي. ولا ينحصر الأثر في الدائرة المحدودة بالذات الشّاعرة، وإنما يجاوز هذه الذات إلى ما يربطها بالعالم الخارجي من خلال نظرتها إلى هذا العالم، ورؤيتها الخاصة لمعطياته؛ ومن هنا عطف على الصورة المجسّدة لاختناق

النداء وموت الكلمات صورة وجه الأرض إذ «اربدّ»، ويمكننا أن نفسح في المجال من ذواكرنا؛ حتى تتقافز إلينا كل الإيحاءات والظلال التي يستثيرها الحدث المقترن بهذا الفعل، والصّورة الحسّية التي ترتسم في ضوء هذه الإيحاءات، والمساهمة التي ينهض بها إيقاعها في إكمال ملامح هذه الصورة؛ حتى إذا تم لنا ذلك؛ وجدنا أثره يتضاعف مرات ومرات في نفوسنا؛ بأثر من المقابلة الضّدية التي يصنعها قول الشاعر: «بعد تألق»، فالذي «اربدّ» هو وجه الأرض، الذي كان متألقًا من قبل، ودام له حال التألق، إلى أن وقع التحول هو نفسه الوجه.

ثم إن الشاعر يهرب من كل السبل المطروقة من قبل لتصوير كثرة الدمع، ويتجاوزها حتى يجد ملجأ آمنًا في قوله: «وعلى ضفاف الدمع»، فالدمع يجري فياضًا ويتولى ـ بمده الذاتي ـ شق المجرى المناسب لاطراد كمه، وتميز كيفه. وعلى جانبي هذا المجرى تقوم الضفاف التي تعمم دلالتها قصدًا؛ كي تتحقّق لها المخالفة لضفاف النهر أو البحر؛ فتكتمل لها خصوصيتها بأنها ضفاف الدمع الذي يقترن بهذا الموقف ثم «تحتشد المنى.. مفهومة.. تستاقها الرغبات»، صورة حسيَّة تتجسّد فيها المنى لأعيننا، يزاحم بعضها بعضًا، ويخالط نسيجها توق عارم إلى التحول من القوة إلى الفعل، ولكنها تحبط وتُصد؛ فتتأبى على مواصلة الطريق، فليس هناك ما يشجّع ويطمئن إلى توفيق النهاية، ومن ثم فإن الرغبات ـ التي لا يكف المرء عنها في كل الأحوال، أمكنه تحقيقها أو لم يمكنه، عرف السبيل إلى ذلك أو جهله ـ هي التي «تستاقها»؛ فتنساق سوق المُكْره، وتتدافع في ثقل وبطء.

وتزداد الصّورة عمقًا، ويمعن المبدع في العناية بامتدادها وتطورها عنايته بلبها وجوهرها حين يقول: «تلقي على الأطلال نظرة وامق حيران»، إنها نظرة المحب المولّه بما يتوق إلى نواله، المتعلق به وهو الأطلال ـ ولا يمكن بالطبع أن تقصد الأطلال لذاتها، وإنما فيض الرموز والمعاني والقيم المرتهنة بها في آفاق تراثنا، والقرائن التي تستدعيها، ولوازم الحال التي تستثيرها صورتها حين كان لها مجدها الخاص، أو المعنى الخاص الذي يقصده المبدع حين أراد أن يشير إلى ما أصاب هذه الرموز الشّامخة من تحول ـ ولكنها نظرة «حيران ألوت به الصبوات». . إن صبوة واحدة قد تطوح المرء سبلاً شتى، فكيف الشأن وهي **صبوات** تسيطر على «حيران» لا يملك مقوّمات تحقيق هذه الصبوات، فكان طبعيًّا أن نراها وقد «ألوت به»، ولاشك أن الفعل المتخير لتجسيد الصورة، يستثير سياقات عديدة، تدعم الدلالة المرادة هنا. . .

ويضيق المجال عن الوقفة المتأنية مع فيض الصور المتتابعة، التي تستحق كل مكوناتها الجزئية، التعرف إلى فاعلية دورها في التشكيل الفنّي، وربما أمكن فقط أن نشير إلى معظمها، فالمنى ـ في الصورة السالفة ـ «**تجوس. . مهتاجة، ينثال في أحداقها الأموات. وتعج الدروب بالموتى، وتهتز الأزمات في أحشائها، وذرى الطلول مواجع محمومة، وعلى مفاصل تلك الطلول يمشي الأسى، ويبدو ذا طرف ثاقب. . بل حديد الطرف**». . . . . .

وتبدأ خطى التحول الحتمي، إذ ينطفئ الوميض في تلك المنى، وتذبل النبضات، وتجتال أيدي البلى في أطرافها، وتتخذ

العبرات من آماقها مقامًا وعيشًا، ويستمر نزفها، غير أنها تنزف حيرة.. وهي حيرة مشبوبة، تهز في قوة آيات ذلك الماضي، الذي يشكل طرف مقابلة حادة مع هذا الواقع الكريه...

وترتسم لهذا الماضي صورة كلية مشرقة، تتداخل في جنباتها الصور الجزئية التي تنهض بدورها بفعالية لا تقل عما لاحظناه في الصورة الكلية السّابقة ومكوناتها؛ فتتجلى لنا رؤية شاعرية جديدة للطلول، تكاشفنا بحقيقتها حسبما يراها الشاعر، فالطلول ـ بمقياس همم أصحابها، وفي ضوء شموخ عمرانها الماثل، والرؤية التي يسبغها عليها المبدع ـ لا تجاوز كونها أجنّة، كان المؤمل لها أن تكون أساس مجد لا يطاوله مجد، ومستهل حضارة لا تباريها حضارة.. غير أنها وئدت بيد العجز والشلل اللذين أصابا الأجيال الخالفة. لقد كانت شبابًا بكل ما تجسّده فورة الشباب، وترهص به فتوته، كانت شبابًا رائعًا متمردًا. إنها المقوّمات التي تعين على التميز، والانطلاق إلى آفاق التفرد والشّموخ، كانت قصيدة تزهو بها الأبيات، وهل هناك سبيل للزهو قصرت الهمم عن الانطلاق فيه إلى أقصى آماده؟

كانت... مساحباً للفخر

لها في مسمع الزمن الوريف لغات

كم عزة خفقت بها مزهوة...

ترعرع المجد الأصيل..

بظلها. . متوهجا

وعلى روابيها المنيفة رفرفت روح الحياة

وشعّت البسمات

... ...

إنها الصورة المشرقة للماضي الذي ينبض في أعماق كل نفس أبيّة، تتضافر على تجسيدها هذه الصور الفنية المتتابعة، تتدفق في قوة وكثافة، وترفد من وجدان عامر بالصدق، ومنابع فياضة بمقومات الوعي الجمالي.

ولكن أطراف الدائرة تعاود تقاربها ـ بأثر من حدّة معاناة الواقع المرفوض ـ لتتصل خيوط الصورة الكريهة للواقع المعيش، الذي يشهد تقصف متن المآذن ـ رمز الشّموخ الإسلامي الذي تكيد له الأيدي الملوثة من كل جانب؛ حتى أضحى نيْلها منه باديًا للعيان. ويشهد صورة المحراب خاليًا ـ إلا من عظات مكتوبة ـ وكأنما النظرة الثاقبة لا ترى إلا صورًا باهتة للمسلمين، ليس لهم وجود حقيقي فعّال.. حتى فيما يزعمونه خصيصتهم ومناط تفردهم. حدث هذا واتضحت آثاره حين تحولت الحقائق الراسخة، والقيم الثابتة، والمعتقدات اليقينية على أيدي أجيالهم المتأخّرة صورًا جوفاء لا فاعلية لها.

وتشيع العفونة في أرجاء الواقع كله، وتتمثل للشاعر **«أبهاء تعفر وجهها، وأرائك عبثت بها الحشرات»**، وإذ ذاك لا يصيب الفزع والذعر النفس الحساسة الغيور فحسب، بل إن الذعر يصيب هذه الآثار الخالدة نفسها، وينال من جوهر هذه الرموز الحية. وتتجسّد الفجيعة ـ ممزوجة بمشاعر الاستخذاء والذل ـ على ملامح

هذه الآثار، فتتراءى شرفاتها «تبكي شباب قبابها»، وهنا تبرز صورة الغضب الثائر لعظام الأجداد.

وتحت وطأة الوعي الناضج، وحساسية المشاعر الرهيفة، والإدراك المؤسي لبُعد الشقة بين هذه الصورة وتلك، وإلحاح الصورة البغيضة، وقوة حضورها، وحدة هيمنتها؛ يستشعر المبدع عمق التمزّق الذي يعيشه كل إنسان، يحس ـ بصدق ـ أزمة أمتنا في هذا العصر، ويستنكف من بشاعة صورة حاضرها إذا ما قورنت بإشراق صورة ماضيها، ويغار لها، ثم يعي أبعاد نظرة الآباء إلى الأحفاد، ويدرك مبلغ الأسى المصاحب لأمنيتهم بعقم الزمان عقمًا يحول دون ميلاد هذه المخلوقات العاجزة الشّوهاء؛ فيتمنى بصدق أن تكون هناك حياة حقة. . **«فهل تكون حياة»؟**

وإلى جانب فاعلية الصورة ـ جزئية وكلية ـ على نحو يعين على تجسيد هذه الإيجابية، ويساهم في التشكيل الفنِّي لرؤية الشاعر بقوة، ونضج العنصر الموسيقي الذي أشرنا ـ في البدء ـ إلى تميز دوره، ويتبدّى في الحرص على سلامة الإيقاع القوي المطَّرد الذي تتيحه حركات «الكامل» وسكناته. ثم الامتداد الذي تحقّقه ألف الردف، والرحابة التي تنطلق إليها حركة الروي؛ فتتضافر جميعها على تعميق الإحساس بمشاعر الغضب، الذي يشكل صلب العاطفة القائمة وراء نسيج هذه التجربة، والأداء الفنّي لها. كما لا يخفى ـ في هذا الصدد ـ أثر الموسيقى الداخلية الذي يساهم في تأكيد الإحساس بها دور حروف المد واللين التي تشبه آهات متتابعة، وصرخات غضب لا يسلم بالقهر الذي يفرضه الواقع

الراهن.. على نحو ما نحس في قوله الذي يدعم به الصورة المرفوضة حين يقول:

يمشي الأسى فيها حديدًا طرفه　　وتشيعُ في أعطافها الآهاتُ

يا ويح هاتيك المنى إذ ينطفي　　فيها الوميضُ وتذبل النبضاتُ

أو قوله في رسم صورة الماضي الفائت:

كانت شبابًا رائعًا متمرّدًا　　وقصيدة تزهو بها الأبياتُ

وترعرع المجد الأصيل بظلها　　متوهّجًا تسمو به الغاياتُ

وهكذا تتضافر الرؤية الإنسانية الناضجة، والموقف الإيجابي البنَّاء مع وسائل التشكيل الفنِّي وأدواته الفعَّالة؛ لتجعل من هذه القصيدة عملاً متميز الدور في تجسيد حساسية الفنان المنتمي إلى هذا العصر.

الوشم على خاصرة الزمن

ملحق ـ قصيدة الخطراوي

لا تبك.. لا تذر الدموع فربما اخـ ـتنق النداء، وماتت الكلماتُ

واربدّ وجه الأرض بعد تألقٍ وتوالت الأحداث والنكباتُ

وعلى ضفاف الدمع تحتشد المنى منهومة تستاقها الرغباتُ

تلقى على الأطلال نظرة وامقٍ حيران قد ألوت به الصبواتُ

وتجوسُ في أرجائها مهتاجةً ينثال في أحداقها الأمواتُ

وتعجّ بالموت الدروبُ، ولا تنى تهتزّ في أحشائها الأزمات

وذرى الطلول مواجعٌ محمومةٌ تعلو بها النبرات والأصواتُ

وعلى مفاصلها الدما موشومة تحتزها الضربات والصدماتُ

يمشي الأسى فيها حديدًا طرفه وتشيعُ في أعطافها الآهاتُ

يا ويح هاتيك المنى إذ ينطفي فيها الوميض، وتذبل النبضاتُ

تجتال في أطرافها أيدي البلى وتعيش في آماقها العبراتُ

وتروح تنزف حيرةً مشبوبةً وبكفّها تستنطق الآياتُ

هذي الطلول أجنّة موءودة وملاحمٌ سقطت بها الخوذاتُ

كانت شباباً رائعًا متمردًا وقصيدة تزهو بها الأبياتُ

ومساحباً للفخر ما زالت لها   في مسمع الزمن الوريف لغاتُ
كم عزّة خفقت بها مزهوةً   وتزاحمت في ساحها الراياتُ
وترعرع المجد الأصيل بظللها   متوهجًا تسمو به الغاياتُ
وعلى روابيها المنيفة رفرفت   روح الحياة وشعّت البسماتُ
وتوقّف التاريخ يصنع أمةً   تاهت بها الأيام والداراتُ
يا ضيعة الأطلالِ بين مآتم   تربِت بها التيجان والهاماتُ
وتمطت الأيام في عرصاتها   ومشت على آفاقها السنواتُ
فهناك مئذنة تقصّف متنها   وهناك محرابٌ عليه عظاتُ
وهناك أبهاء تعفَّر وجهها   وأرائك عبثت بها الحشراتُ
قد زرتها فرأيتها مذعورةً   تهوي على أقدامها اللحظاتُ
ولمحتها في ذلها مفجوعةً   تبكي شباب قبابها الشرفاتُ
لم يبق فيها غير أعظم أهلها   متجهّمات دونهن تراثُ
ينظرن للأحفادِ نظرة غاضبٍ   تجتاحه في بؤسه المأساةُ

وهكذا يبدو الكتاب ، الذي اجتهدنا في تحقيق التكامل لمختلف أبوابه وفصوله، محاولة لإذكاء دماء الانتماء في عروق الأجيال العربية الجديدة ؛ أملًا في أن يكون غدنا خيرًا من ماضينا وحاضرنا ، وحرصًا عل استنفار قوى الوعي المنشود لهؤلاء الشباب ، عبر المعرفة الجادة ؛ حتى يقوى على إدراك ما يحاك له من خطط قوى الهيمنة العالمية ، والاحتشاد اللائق لمواجهتها.



ISBN 978-614-404-613-5



9 786144 046135